ASPETTI DELLA PERFORMANCE CORALE NELLA TRAGEDIA GRECA

Un ringraziamento particolare va ai membri del coro: Simone Ciampanella, Fabio Mariani, Giuliano Perticara, nonché a tutte le persone che mi hanno assistito e consigliato in questo lavoro.

INDICE

I

LA CULTURA MUSICALE IN GRECIA

1-Introduzione[1]

Il termine greco da cui è derivato il nome stesso di *musica*, μουσική (*sc*. τέχνη, "l'arte delle Muse") definiva, ancora nel V secolo a.C., non solo l'arte dei suoni, ma anche la poesia e la danza, cioè i mezzi di trasmissione di una cultura che fino al IV secolo a.C. fu essenzialmente orale, una cultura che si manifestava e si diffondeva attraverso pubbliche esecuzioni nelle quali non solo la parola, ma anche la melodia e il gesto avevano una loro funzione determinante. Il compositore di canti per le occasioni di festa, il poeta che cantava nei conviti, l'autore di opere drammatiche erano i portatori di un messaggio proposto al pubblico in una forma allettante e quindi persuasiva proprio attraverso gli strumenti tecnici della poesia, quali le risorse del linguaggio figurato e traslato e l'uso dei metri e delle melodie che ne favorivano l'ascolto e la memorizzazione: non è casuale che nel V e nel IV secolo a.C. μουσικὸς ἀνήρ designasse l'uomo colto, in grado di recepire il messaggio poetico nella sua completezza.

L'unità di poesia, melodia e azione gestuale che si manifestò nella cultura arcaica e classica favorì un adattamento dell'espressione ritmico-melodica alle esigenze del testo verbale. Ma la compresenza dell'elemento musicale e orchestico accanto all'elemento testuale in quasi tutte le forme della comunicazione è anche la prova della ampia diffusione di una specifica cultura musicale nel popolo greco fin dai

[1] per una trattazione esauriente e sintetica cfr. Comotti 1991 e West 1992.

tempi più remoti. Dai racconti mitologici[2] infatti (Orfeo [3] che con il canto ammansisce le fiere e convince gli dei dell'Ade a restituire alla luce la sua Euridice, Anfione[4] e Zeto che innalzano le mura di Tebe muovendo i sassi con il suono della cetra, per citare i due esempi più famosi), possiamo renderci conto della funzione primaria che il canto e il suono degli strumenti ebbero anche nei rituali di carattere iniziatico, propiziatorio, apotropaico e medico. Alla musica i Greci attribuivano del resto anche potere psicagogico, come testimoniato dalle teorie pitagoriche[5].

L'arte figurativa testimonia una intensa attività musicale già nel secondo millennio a.C.: suonatori di strumenti a corda e a fiato sono raffigurati in statuette del XIX - XVIII sec. a.C. ritrovate a Keros e a Thera e rappresentazioni di citaristi e di auleti compaiono anche in affreschi cretesi[6]. Ma per una valutazione del ruolo che la musica rivestì nell'ambito della società greca già in età micenea, assai più significative sono le testimonianze letterarie, a partire dai poemi omerici[7]. Nell'*Iliade*[8], infatti, i rappresentanti degli Achei sono inviati al santuario di Apollo per far cessare la pestilenza che aveva colpito il loro esercito sotto le mura di Troia: dopo aver restituito la figlia al sacerdote Crise e aver compiuto il sacrificio

---

[2] alcuni interessanti articoli sulla mitologia in rapporto alla musica si possono trovare in: Restani 1995.

[3] cfr. Aesch., *Ag.* vv. 1629-1630; Eur., *Alc.* vv. 357-360; id., *Iph. A.* vv, 1211-1214; id., *Bacch.* vv. 560-564.

[4] cfr. Eur., *Phoen.* vv. 822-824.

[5] cfr. Barker 1989, pagg. 28-46.

[6] B.P. Aign,1963.

[7] cfr. Reichl 2000.

[8] *Il.*, I, vv.472 e segg.

espiatorio, placano l'ira del dio intonando in coro il peana. Anche Achille[9] canta accompagnandosi con la φόρμιγξ, lo strumento a corda, progenitore della λύρα, suonato dagli aedi, per alleviare la pena del suo animo. Nelle scene di vita agreste e cittadina raffigurate da Efesto sullo scudo di Achille[10], suonatori e cantori accompagnano le cerimonie nuziali, il lavoro dei campi, le danze dei giovani.

Nell'*Odissea* hanno un notevole rilievo le figure dei citaredi Femio di Itaca e Demodoco di Corcira: sono veri e propri artigiani del canto, la cui opera è indispensabile perché i banchetti siano degni della nobiltà dei convitati, o per accompagnare le danze atletiche durante le feste. Essi hanno un repertorio di canti ampio e collaudato, che i loro abituali ascoltatori conoscono e apprezzano[11]: onorati come depositari del sacro dono delle Muse, l'ispirazione, sono quindi capaci di esporre con proprietà ed efficacia gli argomenti che le dee stesse suggeriscono loro[12].

Se numerosi e interessanti sono gli accenni all'attività musicale già nei poemi omerici, ben più intensa e articolata si rivela, dalle testimonianze letterarie, la vita musicale nelle epoche successive: tutti i testi lirici greci, arcaici[13] e classici, furono composti per essere cantati in pubblico con l'accompagnamento strumentale, e nelle rappresentazioni drammatiche il canto corale e solistico ebbe nel periodo classico un'importanza almeno pari a quella del dialogo e dell'azione scenica. La musica fu presente in tutti i momenti della vita sociale del popolo

---

9 *Il.*, IX, vv. 185 e segg.

10 *Il.*, XVIII, vv. 490 e segg.

11 *Od.* I, vv. 377 e segg; VII, vv. 487 e segg.

12 sulla figura degli aedi e sui musicisti itineranti nell'età arcaica cfr. Anderson 1994, pagg. 1-55.

13 significativamente L. Kurke (Kurke 2000) ha denominato la società greca arcaica "song culture".

greco[14], nelle cerimonie religiose, nelle gare agonali, nei simposi, nelle feste solenni, negli eventi bellici e perfino nelle contese politiche, come testimoniano, ad esempio, i canti di Alceo e di Timocreonte di Rodi[15].

2-La dottrina dello ἔθος[16]

I Greci non si limitavano certo ad ascoltare la musica; essa era soggetta, come tutte le manifestazioni della cultura greca, alle leggi dello ἔθος. Secondo i seguaci della dottrina pitagorica, infatti, le infinite varietà tonali e ritmiche erano in grado di produrre nell'animo umano altrettante sensazioni: si giungeva anche a considerare le proprietà terapeutiche della musica.

2.1-Lo ἔθος e le ἁρμονίαι

Stabilire in maniera univoca lo ἔθος musicale, per quanto riguarda l'uso delle ἁρμονίαι[17], non è cosa semplice. Lo stesso Aristotele[18] scrive:

εὐθύς γὰρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν.

---

14 cfr. Barker 1984.

15 cfr. Gentili 1984.

16 sulla dottrina dello ἔθος nella civiltà greca cfr. Anderson 1966; le ultime conclusioni in Rossi 2000, pagg 57-96.

17 per il significato tecnico del termine, v. infra, cap. 5.

18 *Pol.* VIII, 1340a .

La natura dei modi è così dissimile che durante l'ascolto si è commossi in maniera diversa e non si riceve una stessa impressione da ciascuno di essi[19].

Le ἁρμονίαι sono quindi dotate ciascuna di un particolare ἔθος, ossia di uno specifico carattere, in grado di agire emozionalmente in senso positivo o negativo sull'animo umano e pertanto di importanza fondamentale in ambito pedagogico. La dottrina di Damone[20], maestro e consigliere di Pericle, prende proprio avvio dal principio fondamentale della psicologia pitagorica, che cioè vi sia una sostanziale identità tra le leggi che regolano i rapporti tra i suoni e quelle che regolano il comportamento dell'animo umano. La musica può incidere sul carattere, soprattutto quando esso è ancora plasmabile e malleabile per la giovane età[21]: è necessario individuare tra i vari tipi di melodie e di ritmi quelli che hanno il potere di educare alla virtù, alla saggezza e alla giustizia[22]. Nel definire e analizzare i generi delle ἁρμονίαι, Damone afferma che solo la dorica e la frigia hanno una funzione paideutica positiva, per il comportamento valoroso in guerra e saggio e moderato in pace[23]. In un passo della *Repubblica* di Platone[24] a Damone è attribuito anche un giudizio sul rapporto musica-società che sarà poi ripreso e sviluppato dallo stesso Platone: non si deve mutare il modo di fare musica, se non si vuole correre il rischio di sovvertire anche le istituzioni e le leggi dello stato. La

---

[19] dove non espressamente specificato, le traduzioni sono mie.

[20] sulla figura di Damone, e sulla sua importanza nel pensiero platonico cfr. Anderson 1955.

[21] fr.7 Lasserre.

[22] fr.6 Lasserre.

[23] fr.8 Lasserre.

[24] IV, 424c.

classificazione sistematica delle ἁρμονίαι secondo criteri etici oltre che formali costituì la base della teorizzazione musicale posteriore, ellenistica e romana, orientata verso i problemi di matematica e etica musicale.
Aristosseno[25], nel considerare le varie ἁρμονίαι dal punto di vista psicologico, elenca tre effetti principali sull'animo umano: uno ἔθος diastaltico, che stimolava all'azione, dato il suo carattere energico; uno sistaltico, snervante e perciò in grado di paralizzare l'animo umano; ed infine uno esicastico, che induceva alla calma ed alla serenità.
Per quanto riguarda ciò, le fonti antiche sembrano abbastanza concordi; il modo dorico è definito da uno scolio di Pindaro[26] come "la più venerabile delle armonie":

περὶ δὲ τῆς Δωριστὶ ἁρμονίας εἴρηται ἐν παιᾶσιν ὅτι Δώριον μέλος σεμνότατόν ἐστι.

Aristotele[27] afferma che esso induce a comportamenti virili e giusti. Ancora più preciso è Ateneo[28], che riporta il giudizio di Eraclide Pontico:

ἡ μὲν οὖν Δώριος ἁρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπές καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ'ἱλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν.

---

25 cfr. Ar. Quint. 1.12.
26 schol. Pind. O. 1,26g (fr. 67 Maehler).
27 Pol., VIII, 1342b.
28 *Deipn.*, XIV, 624d.

Il modo dorico esprime coraggio e generosità, non licenza o allegria, ma serietà ed energia.

(Traduzione di L. Canfora)

Non si deve tuttavia pensare di collegare questa ἁρμονία direttamente alla stirpe dei Dori, simbolo appunto di virilità e coraggio. I teorici semmai vedevano nel dorico un modo "nazionale" da contrapporsi alle influenze dell'Asia Minore che dilagavano in Grecia sin dalla fine del VI secolo a.C.
Ateneo[29] ci informa come i Greci fossero tuttavia ben coscienti dell'origine barbara di altri due modi molto diffusi nella loro terra:

τὴν δὲ Φρυγιστὶ καὶ τὴν Λυδιστὶ παρὰ τῶν βαρβάρων οὔσας γνῶσθῆναι τοῖς Ἕλλησιν ἀπὸ τῶν σὺν Πέλοπι κατελθόντων εἰς τὴν Πελοπόννησον Φρυγῶν καὶ Λυδῶν.

Il frigio ed il lidio furono fatti conoscere ai Greci da quei Frigi e da quei Lidi che emigrarono nel Peloponneso insieme con Pelope.

(Traduzione di L. Canfora)

Il modo frigio venne presto adottato e usato dai Greci nell'aulodia, nella citarodia, ma soprattutto nella lirica corale e nel ditirambo. Il suo ἔθος è definito ἐνθουσιαστικόν[30] e ἔνθεον[31]. A questo proposito è interessante riportare un

---

[29] *Deipn.*, XIV, 625e.
[30] Arist., *Pol.* VIII, 1340a.

aneddoto[32] riguardante Damone stesso come protagonista: una sera alcuni giovani ubriachi, spinti dalla melodia di un flauto, stavano per sfondare la porta di una giovane dai costumi morigerati; Damone, vedendo l'accaduto, ordinò al flautista di eseguire una melodia frigia e i giovani, colpiti dalla sua lentezza e solennità, rinunciarono al loro proposito; non stupisce perciò che sia l'unica ἁρμονία barbara ammessa nello stato platonico.

Sull'ἁρμονία lidia e le sue derivazioni principali (sintonolidia e misolidia) le fonti danno un giudizio meno univoco, ma si può ravvisare un elemento comune nel suo carattere lamentoso e trenodico.

Il modo ionico sembra invece avere una evoluzione: Eraclide Pontico[33], infatti, testimonia che:

τὸ τῆς Ἰαστὶ γένος ἁρμονίας οὔτ'ἀνθηρόν οὔτε ἱλαρόν ἐστιν, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρόν [...] διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προσφιλής ἡ ἁρμονία.

Il modo ionico non è leggiadro o allegro, ma austero e duro [...] per questo motivo era adatto alla tragedia.

(Traduzione di L. Canfora)

Ma poi lo ionico perse queste caratteristiche, fino a divenire molle ed effemminato, tanto da essere bandito dallo stato platonico[34]; ciò è dovuto

---

[31] Lucianus, *Harm.* I.

[32] Pl., *R.*, 399a-c.

[33] Athen. *Deipn.* 625b.

probabilmente all'influsso orientale, soprattutto dopo la conquista della Ionia da parte dei Persiani. Questa ipotesi è confermata dallo stesso Ateneo[35]:

Λακεδαιμόνιοι μὲν μάλιστα τῶν ἄλλων Δωριέων τὰ πάτρια διαφυλάττουσιν, […] Ἰώνων δὲ τὸ πολὺ πλῆθος ἠλλοίωται διὰ τὸ συμπεριφέρεσται τοῖς αἰεὶ δυναστέουσιν αὐτοῖς τῶν βαρβάρων.

Rispetto agli altri Dori gli Spartani sono quelli che più conservano le loro tradizioni; […] invece la maggior parte degli Ioni sono cambiati, perché si adattano di volta in volta ai barbari che li dominano.

(Traduzione di L. Canfora)

2.2-Lo ἔθος ed i generi musicali[36]

Aristide Quintiliano definiva il genere diatonico[37]:

ἀρρενωπὸν δ'ἐστὶ καὶ αὐστηρότερον.

Semplice e molto nobile per natura.

---

[34] *R.*, 398e.

[35] *Deipn.*, 624 c-d.

[36] per una spiegazione teorica sui termini musicali v. *infra*, pag. 83.

[37] De Mus., 11.19.

Vi erano difatti scarse possibilità di modulazioni e sfumature. Il cromatico e l'enarmonico, per le loro maggiori possibilità espressive, erano in grado di produrre effetti psicologici più complessi, come l'amore o il dolore; sarebbe tuttavia un errore pensare che determinate ἁρμονίαι vengano associate esclusivamente a precisi generi: il moderno *modus operandi* in musica ci fornisce infatti intervalli scalari fissi per ogni modo, ma non era la stessa cosa nell'antichità. L'uso del genere enarmonico era preferito sul dorico, ad esempio, per un puro fattore tecnico-esecutivo; Aristosseno[38] afferma infatti che, per la disposizione dei toni e dei semitoni, l'enarmonico προσήκει, (cioè conviene), al dorico. Il panorama musicale greco era comunque contraddistinto da una notevole varietà di scelte esecutive, chiaramente nel rispetto dello ἔθος. Il Papiro di Hibeh[39] sottolinea in maniera ironica quanto a tal proposito la teoria potesse differire dalla pratica: "(i teorici) pretendono che certe melodie rendano gli uomini continenti, altre assennati, altre giusti, altre valorosi, altre ignavi [...] Ma chi non sa invece che gli Etoli, i Dolopi e tutti gli abitanti della regione delle Termopili, che non conoscono altro che la musica diatonica, sono in realtà più coraggiosi dei tragediografi che passano il loro tempo a cantare nel genere enarmonico?"

---

[38] cfr. Clem. Al., VI, c. XI. vol. II, pag. 475 Stahlin

[39] cfr. The Hibeh Papyri, London 1906, n. 13, pagg. 45-48

3-I νόμοι[40]

Per capire cosa siano i νόμοι, dobbiamo risalire alle origini della musica in Grecia. La diffusione e la trasmissione dei testi avvenivano attraverso l'ascolto e la memorizzazione: anche quando i poeti non improvvisarono più ma scrissero le loro opere, esse continuarono a essere conosciute dal pubblico soprattutto attraverso la *performance* orale. In seguito, probabilmente, la tradizione dei testi musicali conobbe due principali diramazioni: da una parte la scrittura musicale servì ai musicisti professionisti, per annotazioni su copioni a loro esclusivo uso, che subirono verosimilmente varie modifiche nell'arco dei secoli; dall'altra gli spartiti[41] continuarono ad essere conservati dalle famiglie degli autori stessi [42]: la scarsa diffusione dei testi musicati rimane comunque la prova più convincente del loro uso specialistico.

Naturalmente i repertori musicali non avevano carattere univoco, ma variavano da regione a regione ed erano eseguiti in occasioni specifiche: gli esecutori quindi si basavano su semplici linee melodiche. Lo Pseudo-Plutarco[43] afferma che queste forme melodiche furono esportate fuori dai luoghi d'origine per merito di musicisti, le cui personalità si confondono con il mito (Orfeo, Crisotemi, Filammone), che contribuirono così a rendere tali melodie patrimonio comune di

---

[40] cfr. Pintacuda 1978 pagg. 35-41.

[41] uso questo termine per una ragione pratica: i Greci in realtà usavano le lettere dell'alfabeto al posto dei moderni segni grafici: cfr. Comotti 1991, pagg. 105-115.

[42] cfr. Pohlmann E., in Gentili-Perusino 1995, pagg. 3-15.

[43] *De Mus*., 3 (edizione critica e traduzione in italiano: Ballerio 1991).

tutti i Greci. Esse prendono il nome di νόμοι, cioè “leggi”: lo Pseudo-Plutarco[44] ci spiega il motivo di tale denominazione:

οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτως ποιεῖσθαι τὰς κιθαρῳδίας ὡς νῦν οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἑκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν. διὸ καὶ ταύτην <τὴν> ἐπονυμίαν εἶχον· νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι <τὸ> καθ ’ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως.

Non era possibile nei tempi antichi comporre pezzi citarodici come quelli di oggi né cambiare ἁρμονία, né ritmo, ma per ciascuno dei νόμοι mantenevano le caratteristiche che gli erano proprie. Per questo essi erano chiamati νόμοι, poiché non era lecito uscire dai limiti di intonazione e carattere stabiliti per ciascuno di essi.

(Traduzione di R. Ballerio)

Si trattava quindi di ben precise forme musicali, che potevano prendere il nome dal luogo d’origine (νόμος beotico) o dal registro di intonazione (νόμος acuto, grave) o ancora dall’occasione in cui venivano eseguiti (νόμος pitico).

Ma il termine stesso generò confusione già fra gli autori antichi; compare per la prima volta nell’*Inno ad Apollo,* ma viene usato frequentemente con più accezioni, al punto da generare confusione. Winnington-Ingram[45] si chiede in proposito: “The question still remains: what was the musical character of a νόμος

---

[44] *De Mus*., 6.

[45] Winnington-Ingram 1958, pag. 39.

both before end after Terpander? Was a νόμος a melody or a formula for melodies? The evidence suggests the latter." Tiby[46] afferma che con νόμος si indicavano tre diverse forme musicali: la prima consisteva in una melodia tramandata oralmente per generazioni, che in seguito venne continuamente elaborata; la seconda era la performance musicale, vocale o strumentale, eseguita *a solo* da un musicista; la terza definizione coincide con la spiegazione data dallo Pseudo-Plutarco.

L'etimologia stessa del nome pone problemi fin dall'antichità: eziologica appare la spiegazione dello Pseudo-Aristotele: il teorico[47] asserisce che in origine le leggi erano cantate perché non fossero dimenticate. Nell'*Etymologicum Magnum*[48] la sua origine viene fatta risalire al mito: Apollo, suonando la λύρα, avrebbe indicato agli uomini le regole da rispettare nell'esecuzione musicale. Nelle *Leggi* di Platone le due accezioni di νόμος sono fuse insieme: il filosofo affianca il νόμος, inteso come legge, ad altri tipi di canti, come gli inni, i peani e i treni, e afferma che[49]:

τούτων δὴ διατεταγμένων καὶ ἄλλων τινῶν οὐκ ἐξῆν ἄλλῳ καταχρῆσθαι μέλους εἶδος.

Una volta costituitosi nella sua forma specifica non era permesso usare un tipo di parole per un tipo diverso di melodia.

---

[46] Tiby 1942, pagg. 37-39.

[47] *Pr. Mus.*, XXVIII (edizione critica Hett 1953).

[48] v. νόμος.

[49] Pl., Lg, 700b-c(edizione critica Bury 1926).

Il νόμος quindi poteva essere vocale con accompagnamento strumentale o strumentale; nel primo caso si dicono citarodici e aulodici; nel secondo caso citaristici e auletici; è a questo punto necessario fare una precisazione sulla composizione musicale da parte del musicista: egli sceglieva il νόμος che più si adattava all'occasione e ne ampliava e variava le parti, ma senza esagerare, perché tale formula doveva essere riconosciuta dagli ascoltatori; sappiamo bene, poi, come erano viste le innovazioni in campo musicale: lo Pseudo-Plutarco[50] ci riporta un frammento dei *Chironi* di Ferecrate[51] in cui le melodie di Timoteo, l'innovatore della citarodia del V secolo a.C., erano definite:

ἐκτραπέλους μυρμεκιάς

Formicai (di note) fuori norma.

(Traduzione di R. Ballerio)

Platone, nella *Repubblica*[52] esclude dal suo stato ideale la musica "mimetica e espressionistica", che intorbidisce l'animo e lo distoglie dalla rettitudine. Ma al di là della satira o della morale, lo Pseudo-Aristotele[53] ci dà forse la spiegazione più semplice a questo modo di concepire la musica, sia per l'ascoltatore, sia per il compositore:

---

[50] *De Mus.,* 30.

[51] fr. 155 K-A.

[52] III, 397c e segg., X, 595a e segg (traduzione italiana di Gabrielli 1981).

[53] *Pr. Mus.*, XIX, 40.

Διὰ τί ἥδιον ἀκούοσιν ἀιδόντων ὅσα ἂν προεπιστάμενοι τύχωσι τῶν μελῶν ἢ ἐάν μὴ ἐπιστῶνται; πότερον ὅτι μᾶλλον δῆλός ἐστιν ὁ τυγχάνων ὥσπερ σκοποῦ, ὅταν γνωρίζωσι τὸ ἀιδόμενων; γνωριζόντων δὲ ἡδύ θεωρεῖν. ἢ ὅτι συμπαθής ἐστιν ὁ ἀκροατὴς τῷ τὸ γνώριμον ἄιδοντι; συνάιδει γὰρ αὐτῷ.

Perché è mai più piacevole ascoltare un brano già noto invece che uno sconosciuto? Forse perché, conoscendo già la melodia, è più facile seguire l'esecutore, come qualcuno che vada verso un fine ben preciso? Difatti è gradevole approfondire le conoscenze che già si hanno. Oppure perché chi ascolta prova sensazioni uguali a quelle del cantante mentre esegue un brano conosciuto? Il primo canta infatti dentro di sé contemporaneamente al secondo.

3.1-I νόμοι nella tragedia

Per quanto riguarda l'uso dei νόμοι nella tragedia abbiamo numerosi riferimenti nei frammenti e nelle parti cantate di numerosi testi tragici: l'alto numero dei νόμοι citati ci deve far supporre una notevole preparazione del pubblico; questo elemento è messo bene in evidenza nelle *Rane* di Aristofane[54], in cui, prima della disputa fra Eschilo ed Euripide, il coro invita i tragici stessi a non avere timore di fare delle citazioni:

μηδὲν οὖν δείσητον, ἀλλὰ
πάντ'ἐπέξιτον, θεατῶν γ'οὕνεχ', ὡς ὄντων σοφῶν.

---

54 *ibid.,* vv. 1117-1118.

Coraggio, dunque, tentate ogni assalto:
quanto al pubblico, è gente che se ne intende.

(Traduzione di D. del Corno)

D'altra parte Aristofane non avrebbe mai potuto scrivere una commedia come le *Rane*, senza tenere conto della cultura musicale del suo pubblico: oltre all'elemento comico, come il "τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ"[55] per sottolineare la monotonia della musica eschilea, l'autore delinea un panorama dell'evoluzione musicale del V secolo a.C., dalla assoluta fedeltà di Eschilo ai νόμοι alle tendenze innovatrici di Euripide.

Il carattere fortemente drammatico e sostenuto della tragedia richiedeva naturalmente l'uso di νόμοι ben precisi: innanzitutto si devono considerare i canti derivati dai compianti funebri: uno di quelli che compare più frequentemente è il νόμος ἰάλεμος, caratterizzato in origine da forti lamenti, grida e altre esternazioni di dolore; questo νόμος è citato esplicitamente nelle *Supplici* di Eschilo[56] ma anche nelle *Troiane* di Euripide[57]. Di diverso carattere erano gli αἴλινα: secondo la tradizione, Apollo, dopo aver ucciso Lino, che lo aveva eguagliato nel canto, si pentì ed intonò un canto fenebre, che prese il nome di αἴλινον; in questo compianto, quindi, alla lamentazione funebre si associa la speranza confortante della presenza del dio. Questa sua duplice natura è ben esemplificata nel canto dei

---

[55] *ibid.,* v. 1282.
[56] *ibid.,* v. 114.
[57] *ibid.,* v.1304.

vecchi nel coro dell'*Agamennone* di Eschilo[58], in cui emerge la speranza di una giustizia futura. Abbiamo anche notizia del νόμος beotico, citato in un frammento di una non identificata tragedia di Sofocle[59]: questo νόμος era contraddistinto da un inizio pacato, per poi aumentare di intensità, soprattutto con l'incalzare della ritmica, in una *climax* ascendente che terminava spesso in maniera furiosa; è significativo pensare che il beotico divenne poi anche un'espressione proverbiale per descrivere persone o cose caratterizzati da questa ascesa di *pathos*.

Nella tragedia erano presenti anche canti gioiosi, sebbene più raramente; essi sottolineavano l'azione scenica in forte contrasto drammatico. In Sofocle, ad esempio, riscontriamo l'uso di questo tipo di melodie specialmente all'avvicinarsi della catastrofe finale: nell'*Edipo Re*[60], il protagonista non esce neppure dalla scena, ma assiste alle frenetiche danze del coro esattamente come uno spettatore, ignaro di ciò che accadrà, ma con un presentimento funesto nell'animo[61].

Erano presenti anche altri canti, come l'Imeneo nell'ultimo stasimo *dell'Ifigenia in Aulide* di Euripide[62], oppure il partenio intonato dai servi che accompagnavano Ippolito, nel prologo della tragedia omonima.

---

[58] *ibid.,* vv. 121-159.

[59] fr. 966 Pearson.

[60] *ibid.,* vv. 1086-1109.

[61] cfr. *infra* cap. 3.

[62] *ibid.,* vv. 1475-1531.

II
LE PARTI MUSICALI NELLA TRAGEDIA GRECA[63]

Nel I cap. della *Poetica*, Aristotele[64] distingue tra arti in cui si usano insieme danza, canto e recitazione. Questa affermazione è valida per la poesia ditirambica e quella lirica, ma anche per la tragedia e la commedia; nelle rappresentazioni drammatiche, tuttavia, questi elementi non erano fusi insieme, ma κατὰ μέρος, cioè secondo le parti dell'opera. Ritmo, musica e canto, quindi costituiscono lo ἡδυσμένον λόγον (linguaggio adorno) della tragedia[65], ma erano usati dai drammaturghi del tempo soprattutto per sottolineare i momenti più drammatici e riflessivi delle loro opere, in cui i personaggi esprimevano i propri sentimenti, le proprie intenzioni.

Nelle tragedie più antiche, per lo più a carattere corale, la musica aveva un ruolo preminente; solo in seguito, con un maggiore sviluppo dell'intreccio drammatico, la narrazione e la recitazione trovarono sempre più spazio tra un canto corale e l'altro. Ancora Aristotele, nel XII cap. della *Poetica*, elenca le varie parti della tragedia classica, permettendoci di conoscere e di distinguere i momenti musicali: la πάροδος, gli στάσιμοι, i canti ἀπὸ τῆς σκηνῆς ed i κομμοί; a questi va poi aggiunto un problema sostanzialmente aperto: l'unione nella tragedia di recitazione, recitativo e canto non ci permette infatti di affermare con certezza

---

63 la tragedia greca è analizzata in questa sede dal punto di vista musicale e della *performance*; imprescindibili sono comunque i seguenti studi generali: un'ampia ed esauriente trattazione è reperibile in Pickard-Cambridge 1973; approccio più sintetico e discorsivo in Albini 1997; per avere una panoramica sui singoli autori: De Romilly 1996; sulla tragedia greca come *performance:* Di Benedetto-Medda1997 e Di Marco 2000; sulla tragedia in rapporto ad Atene: Wiles 1997.

64 47b.

65 6,49b.

quali fossero effettivamente le parti solo recitate, quelle cantate o declamate con l'accompagnamento dell' αὐλός; l'unico elemento che ci viene in aiuto è la metrica: le parti liriche si possono distinguere per la varietà dei ritmi e per la ripetizione sistematica di alcune unità metriche. Aristotele afferma inoltre che le prime tragedie erano composte in metro trocaico, dato il loro carattere preminentemente musicale e corale; in seguito, a causa della sempre maggiore importanza data al dialogo, fu ritenuto più adatto il trimetro giambico, che divenne poi il metro principale della recitazione drammatica: il filosofo ricorda pure[66]:

Μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους.

[il trimetro giambico] è il verso più colloquiale, ed un segno di ciò è il fatto che nel nostro parlare quotidiano ci accada molto spesso di pronunciare dei giambi.

(Traduzione di D. Lanza)

Il tetrametro comunque non scomparve affatto e continuò ad essere usato in scene particolarmente solenni.
Infine vi è la παρακαταλογή, ovvero una declamazione con l'accompagnamento dell' αὐλός: l'attore recitava in trimetri alternati ad anapesti, favorendo così il carattere contrastato e disomogeneo che, secondo Aristotele, era caratteristico dell'enfasi drammatica: non è un caso infatti che la παρακαταλογή sia stata usata

---

66 *Po.*, 4,49a (edizione critica e traduzione in italiano Lanza 1987).

dai tragediografi non appena da un'azione si passasse alla descrizione di un'emozione, generalmente in un crescendo che prorompeva nel canto lirico vero e proprio: è questo il caso dell'*Agamennone* di Eschilo, in cui il coro ribatte alle profezie funeste cantate da Cassandra prima ricorrendo alla παρακαταλογή, poi essendo coinvolto nel canto esso stesso.

Ma passiamo ora ad analizzare le parti musicali della tragedia.

1-La πάροδος

la πάροδος indica sia l'ingresso del coro nell'orchestra, sia il primo canto eseguito dai coreuti; fino al posizionamento nell'orchestra, il canto era articolato in anapesti, che ben si adattavano alla solenne entrata del coro. Subito dopo si elevava il primo canto vero e proprio, accompagnato dalla danza: questa prassi scompare nelle tragedie più tarde, in cui la πάροδος è preceduta da un prologo recitato dagli attori del dramma. In alcune tragedie, inoltre, può accadere che, per esigenze sceniche, il coro esca temporaneamente dall'orchestra: il suo ritorno (ἐπιπάροδος) è sempre contraddistinto dal canto. Esemplare è il caso dell'*Aiace* di Sofocle, in cui i due semicori si interrogano a vicenda sull'esito delle ricerche dell'eroe[67].

[67] vv. 866 e segg.

2-Gli στάσιμοι e i canti ἀπὸ τῆς σκηνῆς

Il coro è il protagonista assoluto anche negli στάσιμοι, ossia degli intermezzi musicali tra un episodio e l'altro del dramma. La caratteristica principale dello στάσιμος è la liricità: Aristotele[68] lo definisce infatti:

μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου.

Un canto del coro che non ha né ritmo anapestico né trocaico.

(Traduzione di D. Lanza)

il drammaturgo può quindi esprimersi liberamente nei ritmi e nei metri, mantenendo però l'enfasi lirica. Questi canti, che offrivano anche la possibilità agli attori di prepararsi per l'episodio successivo, erano all'inizio funzionali all'intreccio drammatico; a partire dalle tragedie di Euripide, tese verso una maggiore caratterizzazione dei personaggi e al risvolto psicologico dell'agire umano, gli στάσιμοι persero aderenza con la trama, fino a divenire, da Agatone in poi, dei momenti lirici adattabili ad ogni rappresentazione; ciò non significa tuttavia che la musica stessa perse d'importanza: nella fase più tarda della tragedia classica fanno infatti la loro comparsa i canti ἀπὸ τῆς σκηνῆς: sono dei duetti o terzetti eseguiti non dal coro ma dagli attori stessi; non dobbiamo immaginare certo il paragone con i concertati delle opere liriche moderne: gli attori infatti non cantavano mai all'unisono o armonizzandosi, ma solo dialogando tra loro.

---

[68] *Po.,* 12,52a.

Il canto solistico ha avuto largo successo a partire da Euripide: si stava affacciando infatti, alle soglie dell'Ellenismo, la figura di un attore poliedrico, in grado di recitare più parti ma anche di eseguire brani cantati, spesso anche molto tecnici. La stessa figura sociale degli attori acquisterà sempre più fama e popolarità, fino al punto di rendere necessario, accanto ai concorsi drammatici, un parallelo concorso riservato a loro.

3-Il κομμός

Vi era poi un ulteriore momento musicale: il κομμός, che, come dice Aristotele[69], era:

θρῆνος κοινός χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς

un canto lamentoso comune al coro e agli attori.

(Traduzione di D. Lanza)

E' ipotizzabile quindi una derivazione dal canto funebre popolare, descritto anche nei poemi omerici: le donne piangenti e gli intonatori del canto giacciono accanto al letto funebre in ossequio al morto. Il κομμός è quindi il momento della tragedia in cui, attraverso il canto, vi è la massima espressione del dolore; l'architettura musicale di questi canti poteva essere costituita dalla semplice alternanza del coro

[69] *Po.*, 12,52b.

e dell'attore, come nell'*Edipo Re*[70], o poteva avere una struttura più complessa, fino ad arrivare alle *Coefore*[71], in cui si alternano nel canto Oreste, Elettra, il corifeo ed il coro stesso.

---

[70] vv. 1313-1368.
[71] vv. 315-475.

III

IL RITMO E LA *PERFORMANCE* MUSICALE NELLA TRAGEDIA CLASSICA[72]

1- I caratteri costitutivi del ritmo

Il ritmo è, insieme alla melodia, una delle componenti fondamentali della musica. Lo Pseudo Aristotele[73] afferma infatti che:

(ἢ ὅτι) τὸ μέλος τῇ μὲν αὑτοῦ φύσει μαλακόν ἐστι καὶ ἠρεμαῖον; τῇ δὲ τοῦ ρυθμοῦ μίξει τραχὺ καὶ κινητικόν.

la melodia[74] in se stessa è debole e inerte, ma quando è unita al ritmo diviene viva ed attiva.

Per parlare del ritmo musicale antico dobbiamo tuttavia evitare di partire da preconcetti moderni: la sua origine è innanzitutto, extra-musicale: la melodia, infatti, non dipende necessariamente dal ritmo. C. Sachs[75] adduce come prova il fatto che nei canti *a solo* dei popoli primitivi odierni è assai difficile identificare un principio, uno schema ritmico corrispondente alla notazione sul pentagramma

[72] testi di riferimento sul rapporto musica-ritmo in Grecia in Georgiades 1949 e Gentili-Perusino 1995.

[73] *Pr. Mus.* XIX, 49.

[74] preferisco tradurre τὸ μέλος con il significato tecnico di “melodia”, invece del più generico “canto” .

[75] Sachs 1979.

odierno; semmai è riconoscibile una dinamica dovuta all'enfasi, alla tensione ed alla distensione del cantante durante l'esecuzione.

La nascita del ritmo è dovuta quindi alla sfera della fisicità: Platone stesso[76] riconduceva il ritmo al movimento cosciente dei corpi; il senso della ricerca di regolarità ed uniformità si spiega nella naturalezza dello slancio motorio: il ritmo diviene quindi una organizzazione del tempo, basata su precise unità temporali; lo Pseudo-Aristotele[77] a tal riguardo afferma:

ῥυθμῷ δὲ χαίρομεν διὰ τὸ γνώριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν καὶ κινεῖν ἡμᾶς τεταγμένως

Ci serviamo del ritmo perché è caratterizzato da una precisa e ordinata numerazione e ci fa muovere in modo cadenzato.

Pensiamo a tal proposito ai movimenti del coro tragico nell'orchestra. L'associazione della parola al ritmo è stato il passo successivo; Aristide Quintiliano[78] sostiene che:

πᾶς μὲν οὖν ῥυθμὸς τρισὶ τούτοις αἰσθητηρίοις νοεῖται· ὄψει, ὡς ἐν ὀρχήσει· ἀκοῇ, ὡς ἐν μέλει· ἁφῇ, ὡς οἱ τῶν ἀρτηριῶν σφυγμοί· ὁ δὲ κατὰ μουσικὴν ὑπὸ δυεῖν, ὄψεώς τε καὶ ἀκοῆς. ῥυθμίζεται δὲ ἐν μουσικῇ κίνησις σώματος, μελῳδία, λέξις.

---

76 *Smp*. 187d.

77 *Pr.Mus*. XIX, 38.

78 *De Mus*., 31.18.(edizione: Winnington-Ingram 1963).

τούτων δὲ ἕκαστον καὶ καθ ᾽αὑτὸ θεωρεῖται καὶ μετὰ τῶν λοιπῶν, ἰδίᾳ τε ἑκατέρου καὶ ἀμφοῖν ἅμα.

il ritmo è in generale percepito da tre sensi: la vista, come nella danza, l'udito, nella melodia, ed il tatto, che percepiamo, ad esempio, nella pulsazione delle arterie. Il ritmo musicale è comunque percepito solamente da due di questi, cioè la vista e l'udito. Il ritmo è imposto, nella musica, dal movimento del corpo, dalla melodia e dal verso e ognuno di questi è presente da solo o in combinazione con gli altri.

In questo senso la poesia, e di riflesso la metrica, è il veicolo attraverso il quale si esplica il ritmo: i teorici avevano infatti stabilito rapporti matematici, relativi alla durata reciproca, delle sillabe lunghe e di quelle brevi, unite tra loro in varie tipologie: ognuna di queste ha un'unità base che si ripete e che prende il nome di "piede"; Aristide Quintiliano[79], afferma infatti:

πούς μὲν οὖν ἐστι μέρος τοῦ παντὸς ῥυθμοῦ δι᾽οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν· [...].

Un piede è parte di un ritmo complesso attraverso il quale noi ne capiamo l'interezza[...].

[79] *De Mus.*, I, 33.13; 33.29.

E continua dicendo:

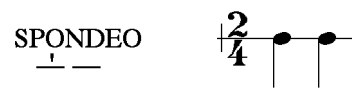
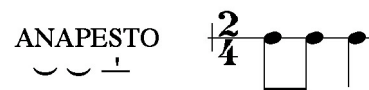
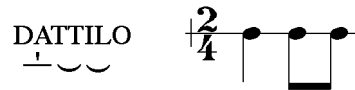
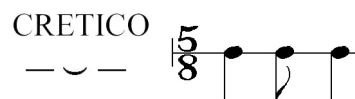
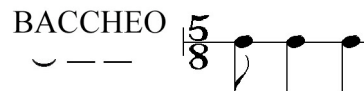
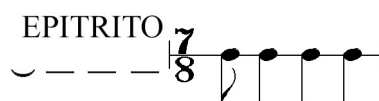
γένη τοίνυν ἐστὶ ῥυθμικὰ τρία, τὸ ἴσον, τὸ ἡμιόλιον, τὸ διπλάσιον (προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον), ἀπὸ τοῦ μεγέθους τῶν χρόνων συνιστάμενα· ὁ μὲν γὰρ εἷς ἑαυτῷ συγκρινόμενος τὸν τῆς ἰσότητος γεννᾷ λόγον, ὁ δὲ β πρὸς τὸν διπλασίω, ὁ δὲ γ πρὸς τὸν β τὸν ἡμιόλιον, ὁ δὲ δ πρὸς τὸν γ τὸν ἐπίτριτον. Τὸ μὲν οὖν ἴσον ἄρχεται μὲν ἀπὸ δισήμου [...] τὸ δὲ διπλάσιον ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου [...] τὸ δὲ ἡμιόλιον ἄρχεται μὲν ἀπὸ πεντασήμου [...] τὸ δὲ ἐπίτριτον ἄρχεται μὲν ἀπὸ ἑπτασήμου.

Ci sono tre generi di ritmo, quello uguale, l'emiolico e il doppio (a cui qualcuno aggiunge l'epitrito), costituiti in base alla grandezza della loro durata. Così il primo unito con se stesso crea un rapporto di uguaglianza, il rapporto 2:1 crea un rapporto doppio, il rapporto 3:2 l'emiolico e il rapporto 4:3 l'epitritico. Il rapporto di uguaglianza comincia da una grandezza di due unità, […] il rapporto doppio da tre unità, […] l'emiolico da cinque unità, […] l'epitritico da sette unità".

Qui di seguito è uno schema dei principali piedi metrici appena descritti nella loro "notazione moderna"[80]:

---

[80] in questa tabella è presente anche il metro epitrito, poiché nel Aristide, in questa sede, nondistingue tra piedi e metri, ma parla dei generi ritmici e dei loro reciproci rapporti.

Genere "uguale":
rapporto 1:1
DATTILO
ANAPESTO
SPONDEO
Genere "doppio":
rapporto 2:1
GIAMBO
TROCHEO
Genere "emiolico":
rapporto 3:2
BACCHEO
CRETICO
Genere "epitritico":
rapporto 4:3
EPITRITO

2- Metro e tempo

Si deve stare attenti a non confondere il concetto di “metro” con quello di “tempo”: un 4/4 oppure un 6/8 si dicono tempi perché sottostanno alle regole imposte dalla stessa “segnatura del tempo” (cioè un valore totale prestabilito per le note di ogni singola battuta, nonché i rapporti tra accenti forti e deboli); il metro, invece, è costituito dall’accostamento di sillabe lunghe e brevi. Questa mancanza è sopperita, almeno nei trattati teorici, da ulteriori classificazioni ritmiche: i piedi metrici fin qui descritti da Aristide Quintiliano e da me riportati nella notazione moderna, infatti, fanno parte dei generi “razionali”, ma, continua Aristide[81]:

τῶν ῥυθμῶν τοίνυν οἱ μέν εισι σύνθετοι, οἱ δὲ ἀσύνθετοι, <οἱ δὲ μικτοί>, σύνθετοι μὲν οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες, ὡς οἱ δωδεκάσημοι, ἀσύνθετοι δὲ οἱ ἑνὶ γένει ποδικῷ χρώμενοι, ὡς οἱ τετράσημοι, μικτοί δὲ οἱ ποτέ μὲν εἰς χρόνος, οἱ ποτέ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι, ὡς οἱ ἑξάσημοι.

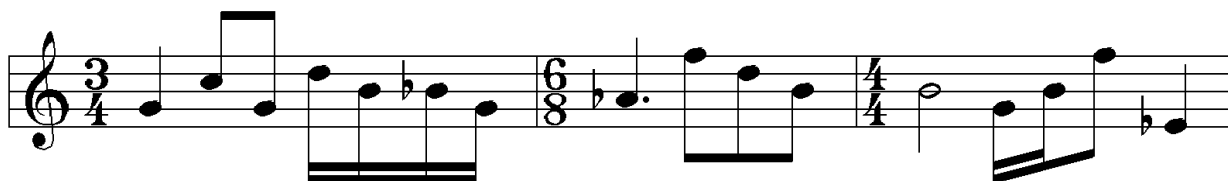
alcuni ritmi sono composti, alcuni semplici e altri misti; quelli generati da due o più generi , come ad esempio quelli di dodici unità, sono composti; quelli che usano solo un genere di piede, come quelli di quattro unità, sono semplici, mentre quelli che sono analizzati a volte in base alla durata, a volte in base ai ritmi [cioè piedi metrici], come quelli di sei piedi, sono misti.

[81] *De Mus.*, 34.19.

Da questa trattazione di Aristide Quintiliano, deduciamo che i ritmi antichi sono per lo più binari, cioè costituiti dal susseguirsi di due movimenti: è questo il caso, ad esempio, del dattilo, dello spondeo e dell'anapesto; abbiamo tuttavia esempi di metri a base ternaria (aventi quindi tre movimenti), come nel caso del giambo e del trocheo. Il teorico ci mette a conoscenza di una prassi comune alle culture antiche, che consiste nell'unire piedi a base binaria e ternaria per formare così tempi irregolari (definiti nel trattato "composti"), caratterizzati in totale da cinque, sette o più movimenti. Un discorso a parte, puramente teorico, necessitano i ritmi "misti": infatti se consideriamo il dimetro giambico come l'unione di due piedi, allora avremo un rapporto 2:1, e quindi il genere giambico; se invece lo consideriamo come un unico piede, diviso in un rapporto 3:3, appartiene al genere dattilico.

3-L'unione di ritmo e musica

Ma come avveniva l'unione tra ritmo e musica? Innanzitutto una sostanziale differenza tra musica antica e moderna, quindi, consiste proprio nella composizione ritmica di un verso: l'autore antico, infatti, aggiunge al verso sillabe di diverso valore, partendo dai piedi metrici scelti; è quindi un sistema *addizionale*.

Nella moderna musica occidentale il compositore è libero di *suddividere*, secondo rapporti fissi, la durata delle note nell'ambito di una battuta ed in un tempo ben preciso:

Anche il concetto di notazione del tempo è quindi diverso: mentre quella moderna impone *a priori* sia gli accenti sia le modalità di riempimento di una battuta, la musica greca si basava solo su schemi metrici ripetitivi, suscettibili essi stessi a cambiamenti in grado quindi di influire sul tempo; è inoltre interessante notare che nell'arco dei secoli i metodi di "tenere il tempo" non sono affatto cambiati: Aristide Quintiliano[82] ci descrive un citarodo intento nel battere il piede a questo scopo, oppure l'uso generalizzato di battere le mani o schioccare le dita: azioni che permangono tutt'oggi, in tutte le forme musicali, dal rock ai canti gospel alla musica elettronica. E' evidente quindi lo stretto rapporto tra metrica e ritmo. T. Georgiades[83], sostiene che le sillabe lunghe e brevi di un testo poetico devono essere incondizionatamente convertite rispettivamente in semiminime e crome: tale procedimento ne restituirebbe la notazione temporale. Questa affermazione può valere solo come punto di partenza della resa ritmica antica: ad un più attento esame delle fonti, infatti, il rapporto tra metrica e ritmo appare assai più complesso e dinamico: Platone, riportando nella *Repubblica*[84] la dottrina damonica, dopo aver elencato i ritmi degni di entrare nello stato ideale per il loro carattere educativo, aggiunge che:

---

82 *De Mus*, I, 24.

83 Georgiades 1949.

84 III, 400a.

οὓς ἰδόντα τὸν πόδα τῷ τοῦ τοιούτου λόγῳ ἀναγκάζειν ἕπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδί τε καὶ μέλει.

dopo averli scelti, bisognerà costringere il metro e la musica a conformarsi alle parole dettate da una simile vita, e non già le parole al metro ed alla musica.

(Traduzione di F. Gabrielli)

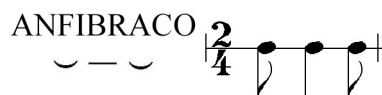
Il fine del pensatore greco è l'εὔρυθμον, contrapposto al prevaricare del ritmo sulle parole, cioè l'ἄρρυθμον. E' evidente quindi la polemica di Platone nei confronti della "nuova musica" del V secolo, che gli rende necessario ricordare quali fossero i costumi antichi. Dionigi d'Alicarnasso[85], si esprimerà ribaltando completamente il giudizio platonico, dimostrando di fatto un avvenuto cambiamento del gusto musicale.
Risulta chiaro da queste dispute come nella composizione del verso musicale si incorresse talvolta nella modifica della quantità delle sillabe, sin dall'età arcaica e classica. Forse la causa del problema del rapporto tra metrica e ritmo consiste nel fatto che tutti i teorici hanno formulato i propri giudizi musicali come se essi fossero un'unica entità: fino alla comparsa degli *Elementa Rhytmica* di Aristosseno di Taranto[86]: in questa opera, l'indagine del ritmo sarà indipendente dalla metrica. Dionigi d'Alicarnasso[87] accoglie questo *modus operandi* asserendo

---

[85] *Comp.*, 29.
[86] Per il primo libro degli *Elementa Rhytmica*: Pighi 1959; per i frammenti del secondo, con aggiornamenti: Pearson 1990.
[87] *Comp.*, 11.64.

che la musica e la ritmica modificano la quantità delle sillabe con allungamenti e abbreviamenti. Aristide Quintiliano[88] giungerà poi a considerare separatamente il ritmo verbale, fondato sulla quantità delle sillabe, il ritmo musicale, basato sugli accenti, ed un ritmo orchestico, in funzione dei movimenti della danza.
L'evidenza dei ritrovamenti dei testi musicali pervenuti ci consente di appurare le teorie appena enunciate: sono presenti segni grafici di allungamento temporale pari a due, tre, quattro e cinque tempi, nonché le pause relative[89].
L'ultima questione da affrontare prima di passare alle interpretazioni musicali è quella dei tempi (o accenti) forti e deboli; nella musica moderna, infatti, ogni movimento è contraddistinto da un tempo forte o debole a seconda della sua posizione nella segnatura del tempo: in linea generale si può affermare che in qualsiasi tempo il primo movimento (escluse chiaramente le velleità compositive del singolo artista) è sempre contraddistinto da un tempo forte: se siamo in presenza di un tempo binario avremo quindi l'alternanza forte(f)-debole(d), in un tempo ternario avremo invece l'alternanza f-d-d; se il tempo è irregolare avremo la successione di questi due andamenti dinamici nelle varie combinazioni (Es. 5/8 f-d-d-f-d oppure f-d-f-d-d). La questione nei confronti della musica antica è ancora irrisolta: innanzitutto gli accenti musicali non hanno la stessa rilevanza della musica moderna (si pensi ad esempio ad un ritmo scandito da una batteria); inoltre non vi è di regola il primo tempo forte nel primo movimento. La prassi della scansione metrica fa cadere l'accento forte sulla sillaba lunga ma dobbiamo

[88] *De Mus.,* 32.4.
[89] Per un approfondimento su questi segni grafici e sulle loro interpretazioni, rimando a: G. Comotti 1988.

tenere presenti tutti i numerosi fenomeni di alterazione metrica: il rapporto doppio, stabilito tra una sillaba lunga e una breve, non è sempre rispettato e questa particolarità genera uno slittamento della notazione temporale e quindi anche dei tempi forti (v. gli esempi musicali a pag 45). Una delle alterazioni musicali più frequenti consiste per esempio nell'accorciamento della nota contraddistinta dal tempo forte e nel conseguente allungamento della nota sul tempo debole: il piede anfibrachico, cioè corto su entrambi i lati, è un esempio di tale fenomeno.

4-Analisi ritmica dei brani musicali[90]

Ho compiuto una analisi ritmica di alcuni brani melodici di ogni tragediografo, per porre in luce le analogie e le differenze compositive fra i tre drammaturghi. In particolare ho analizzato la πάροδος[91] dei *Persiani* di Eschilo, rappresentata nel 472 a.C., che è la prima tragedia pervenutaci interamente.

Per quanto riguarda Sofocle, ho scritto le partiture ritmiche della πάροδος dell'*Aiace*[92], databile intorno al 450 a.C., e quindi una delle prime opere dell'autore, ed anche il terzo[93] ed il quarto [94] stasimo dell' *Edipo re*, del 425 a.C.,

---

90 cfr. traccia 1 del CD audio. Manuali di riferimento sulla metrica greca: Gentili 1972 e West 1988.

91 *ibid.,* vv. 1-132.

92 *ibid.,* vv. 134-200.

93 *ibid.,* vv. 1086-1109.

94 *ibid.,* vv. 1186-1222.

ponendo in evidenza l'evoluzione compositiva sofoclea nel periodo della maturità artistica.

Infine ho preso in esame il quinto stasimo della *Medea*[95] di Euripide, rappresentata nel 431 a.C. Rimando inoltre al capitolo sulla ricostruzione melodica del primo stasimo dell'*Oreste*[96], composto nel 408 a.C., per avere una visione più completa della composizione dell'autore.

4.1-*Persiani*[97] (vv. 1-64)

La πάροδος del coro consiste in una lunga descrizione dei valorosi guerrieri che compongono la "splendida armata"[98] dei Persiani. Ma non si tratta di un semplice elenco: in una sessantina di versi Eschilo riassume tutte le caratteristiche del popolo nemico, dalla opulenza di città come Babilonia e Sardi fino all'infallibilità dei suoi arcieri. Tutta l'Asia si è messa in marcia contro i Greci: ma gli anziani hanno pensieri pieni di angoscia: la grandezza dell'impresa è infatti pari all'empietà del loro signore.

La marcia del coro è caratterizzata da una generale abbondanza di tempi irregolari di cinque e sette movimenti, che uniti ai tempi semplici, contribuiscono alla sensazione di un andamento altalenante[99] (vedi spartito a pag. 45).

---

[95] *ibid.,* vv. 1251-1292.

[96] *ibid.,* vv. 316-355.

[97] Per l'edizione critica (quindi anche per la notazione musicale) cfr. West 1996; per la traduzione in italiano: Ferrari 1987a.

[98] *ibid.,* v. 9.

[99] cfr. nel canto successivo del coro, l'uso del metro ionico.

4.2-*Persiani* (vv. 65-132)

Il canto del coro dei vecchi Persiani è saturo di angoscia: Eschilo fa loro riecheggiare le fortune di quel popolo conquistatore, dovute al favore degli dei; ma ora, la brama di potere e la tracotanza del loro re Serse li ha portati a superare i limiti naturali imposti dagli dei, ricorrendo ad un ponte fatto di navi, e ad invadere la Grecia[100]:

φιλόφρων γὰρ <ποτι> σαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει
βροτὸν εἰς ἀρκύστ<ατ>’ ῎Ατα·
τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν.

Da principio Ate seduce l’uomo
con amiche sembianze
ma poi lo trascina in reti
donde speranza non c’è
che mortale fugga e si salvi.
(Traduzione di F. Ferrari)

Gli anziani, che si ritrovano in una città deserta di uomini, vedono già le donne sole piangere i propri mariti (vv. 126-139):

πᾶς γὰρ ἱππηλάτας

[100] vv. 96-101.

καὶ πεδοστιβὴς λεώς
σμῆνος ὣς ἐκλέλοιπεν μελισ-
σᾶν ξὺν ὀρχάμωι στρατοῦ,
τὸν ἀμφίζευκτον ἐξαμείψας ἀμφοτέρας ἅλιον
πρῶνα κοινὸν αἴας.
λέκτρα δ'ανδρῶν πόθωι πίμπλαται δακρύμασιν·
Περσίδες δ'ἀβροπενθεῖς ἑκασ-
τα πόθωι φιλάνορι
τὸν αἰχμάεντα θοῦρον εὐνατῆρ'ἀποπεμψαμένα
λείπεται μονόζυξ.

Tutta l'equestre gente e la massa di fanti
Come uno sciame d'api sono volate via
dietro il condottiero d'eserciti,
ha varcato lo sprone marino
all'una e all'altra terra aggiogato.
L'ansia per i mariti impregna i talami di
pianto e le persiane spose,
già per natura inclini a morbido cordoglio,
ognuna è rimasta sola sotto il giogo
nel desiderio del compagno assente,
dell'impetuoso del bellicoso sposo
a cui ha detto addio.

(Traduzione di F. Ferrari)

I versi sono dominati da metri ionici, che ben si dovevano intonare al coro degli anziani persiani; verosimilmente la regolarità di questi piedi metrici ed il contenuto fortemente drammatico dei versi ci fanno pensare ad un tempo lento (vedi spartito a pag. 48).

4.3-*Aiace*[101] (vv.134-171)

La πάροδος dell'*Aiace* è costituita da un andamento ritmico semplice e ripetitivo, che si complica solo negli ultimi versi, con la scelta del piede epitritico (dal v. 158 ricorre frequentemente) per generare così un tempo irregolare in sette movimenti.
Il coro, entrando nell'orchestra, dichiara di essere venuto a conoscenza delle calunnie rivolte al suo signore. Il tema della punizione divina per l'empietà dell'eroe assume inoltre una dimensione tutta umana: è la potenza, l'eroismo di Aiace, a generare l'invidia e le dicerie dei suoi stessi compagni d'armi, che vengono definiti "stolti", poiché non capiscono che senza l'aiuto del signore di Salamina potranno fare ben poco (vedi spartito a pag. 49):

πρὸς γὰρ τὸν ἔχονθ᾽ὁ φθόνος ἕρπει·
καίτοι σμικροὶ μεγάλων χωρὶς
σφαλερὸν πύργου ῥῦμα πέλονται·
μετὰ γὰρ μεγάλων βαιὸς ἄριστ᾽ἄν,
καὶ μέγας ὀρθοῖθ᾽ὑπὸ μικροτέρον·
ἀλλ᾽οὐ δυνατὸν τοὺς ἀνοήτους

[101] CD traccia 1. Per l'edizione critica (quindi anche per la notazione musicale) cfr. Dawe 1996a; per la traduzione in italiano: Pattoni 1997.

τούτον γνώμας προδιδάσκειν.

E’ contro il potente che l’invidia striscia.
Eppure, senza i grandi, gli umili sono
instabile baluardo di torre, mentre
un debole in unione con i potenti
può giungere nel miglior modo alla salvezza,
così come un potente con l’aiuto dei più deboli.
Ma non è possibile convincere per tempo
gli stolti di queste verità.

(Traduzione di M. P. Pattoni)

4.4-*Aiace* (vv. 172-200)

Nel primo canto del coro, i vecchi marinai di Salamina esprimono tutta la partecipazione alla dolorosa vicenda del loro signore: è venuto infatti a conoscenza delle calunnie che si vanno spargendo sull’eroe, che, reso pazzo da Atena a causa della sua empietà, ha fatto strage di alcune mandrie di buoi, scambiandole per gli Achei stessi.
Il coro pone l’accento sull’ineguagliabile valore di Aiace, si domanda all’inizio quale divinità sia stata la causa della sua pazzia, e si rifiuta di credere che egli abbia agito di propria iniziativa (vv. 182-185):

οὔποτε τᾶν φρενόθεν γ’ ἐπ’ ἀριστερά,
παῖ Τελαμῶνος, ἔβας
τόσσον ἐν ποίμναις πίτνον·

Non certo per impulso della tua mente,
o figlio di Telamone, ti sei spinto
a tanta follia da scagliarti sulle mandrie;

(Traduzione di M.P. Pattoni)

Lo esorta a non rimanere nascosto nella tenda, alimentando così le accuse degli altri Greci: il dolore del coro è infatti immoto come Aiace nella sua tenda (v. 200):

ἐμοὶ δ' ἄχος ἕστακεν.

In me sta immoto il dolore.

(Traduzione di M.P. Pattoni)

La coppia strofe-antistrofe è caratterizzata da una generale uniformità ritmica, contraddistinta da piedi dattilici o da combinazioni di epitriti e dattili; troviamo quindi la compresenza di tempi regolari con tre o quattro movimenti e di tempi irregolari di cinque e sette movimenti.
Nell'epodo la struttura ritmica si movimenta, divenendo più articolata ed irregolare: dal verso 195 al verso 198 abbiamo in sequenza un gliconeo, un telesilleo con un piede giambico ed una combinazione coriambo-cretico-spondeo, i quali generano una frammentazione ritmica che varia da tempi semplici come i 2/4 fino ad arrivare a 11/8 o 13/8 (vedi spartito a pag. 51).

4.5-*Edipo Re*[102] (vv. 1086-1109)

Come di consueto nella drammaturgia sofoclea, all'approssimarsi della fine del dramma, è presente un canto gioioso, in forte contrasto con gli eventi successivi: nel terzo stasimo dell'*Edipo Re* il coro, infatti, intona un *peana*, il canto in onore del dio Apollo. Anche la soluzione scenica adottata dal drammaturgo è di grande effetto: Edipo infatti non esce dalla scena, ma rimane a guardare le danze vivaci del coro; egli stesso è l'oggetto del canto. Il coro di vecchi Tebani si interroga sulle origini, prima imputate a Dioniso, poi ad Apollo stesso, del loro re. Le danze sono frenetiche e veloci: domina infatti il tempo epitritico, in sette movimenti, spesso unito a piedi dattilici per formare così tempi irregolari composti da dieci o undici movimenti. Anche quando i piedi dattilici sono da soli, come nei versi 1088 e 1094, si forma comunque un tempo irregolare con l'aggiunta di una sillaba lunga finale (vedi spartito a pag. 52).

4.6-*Edipo Re* (vv. 1186-1222)

Nell'ultimo stasimo il coro esprime nel canto la sciagura umana di Edipo, che però viene amplificata fino a raggiungere un pessimismo universale (vv. 1186-1188):

Ἰὼ γενεαὶ βροτῶν,

[102] per l'edizione critica (quindi anche per la notazione musicale) cfr. Dawe 1996b; per la traduzione in italiano: Ferrari 1982.

ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη-
δὲν ζώσας ἐναριθμῶ.

Oh stirpi di mortali,
il vostro vivere e il niente
alla stessa maniera ritengo.

(Traduzione di F. Ferrari)

poco più avanti il coro continua (vv. 1193-1195):

τὸν σόν τοι παράδειγμ᾽ἔχων,
τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σὸν, ὦ
τλᾶμον Οἰδιπόδα, βροτῶν
οὐδὲν μακαρίζω·

Se prendo a modello la tua vita,
oh sventurato Edipo,
nessuna cosa umana riterrò felice.

(Traduzione di F. Ferrari)

Dobbiamo presupporre, in questa prima strofe, caratterizzata soprattutto da gliconei, telesti e ferecratei, un tempo non veloce, dato che il messaggio che il coro sta lanciando ben si adatta al senso di indeterminatezza che danno questi metri, tutti irregolari.

Nella seconda strofe, invece (vedi spartito a pag. 53), il ritmo si fa più spezzato e frammentario: sono presenti piedi cretici in combinazione con giambi e bacchei (vv. 1204-1205) e alla fine fa la sua comparsa il piede docmiaco e coriambico; verosimilmente, all'incalzare delle domande angosciate del coro corrispondeva un aumento del tempo (vv.1204-1207):

τανῦν δ'ἀκούειν τίς ἀθλιώτερος;
τίς ἄταις ἀγρίαις, τίς ἐν πόνοις
ξύνοικος ἀλλαγᾷ βίου;

E ora chi è più infelice di te?
Chi più di te prigioniero di pene, di spasmi
ciechi, nel rovesciarsi della tua vita?
(Traduzione di F. Ferrari)

4.7-*Medea*[103] (vv. 1251-1292)

Nel quinto stasimo della *Medea* (vv. 1251-1292), il coro percepisce, impotente, l'uccisione dei figli da parte della protagonista; metà del suo piano scellerato si è infatti appena compiuto: un nunzio ha annunciato l'orrenda fine di Creonte e di sua figlia Creusa (vv. 1167-1221). A Medea così non resta che eliminare l'ultimo

103 per l'edizione critica (quindi anche per la notazione musicale) cfr. Van Looy 1992; per la traduzione in italiano: Valgimigli1982.

legame con Giasone, ed entra nella casa (uscendo quindi dalla scena) quantomai risoluta.

La concitazione del coro si esprime nel susseguirsi incalzante del ritmo docmiaco: le donne di Corinto, rimaste fino a quel momento al fianco di Medea, ora sono incredule e invocano la Terra ed il Sole stesso, progenitore della prole di Giasone, affinché impedisca questo misfatto (vv. 1251-1260). Solo la voce, il pianto dei figli, è scandito, nella prima strofe (vv. 1271-1272 e 1277-1278), dai trimetri giambici (vedi spartito a pag. 54-55).

Alla fine dello stasimo il coro prende atto dell'atroce realtà, intonando quello che potrebbe essere un imeneo "alla rovescia" (vv. 1291-1292):

ὦ γυναικῶν λέχος
πολύπονον, ὅσα βροτοῖς ἔρεξας ἤδη κακά.

Nuziali talami, di quanto male siete portatori,
quante disgrazie avete arrecato agli esseri mortali!
(Traduzione di M. Valgimigli)

4.8-Spartiti

***Persiani* (vv. 1-64)**

το- ξο- δά-μαν- τές τ᾽ἠδ᾽ἱπ- πο- βά- ται, φο- βε-ροὶ μὲν ἰ- δεῖν, δει-νοὶ δὲ μά- χην ψυ- χῆς ἐν τλή-
μο- νι δό- ξῃ· Ἀ-ρτεμ-βά-ρης θ᾽ἱπ-πι- ο- χά- ρμης καὶ Μα-σί-στρης ὅ τε το- ξο- δά-μας
ἐ- σθλὸς Ἰ- μαῖ- ος Φα-ραν- δά-κης θ᾽ ἵπ-πων τ᾽ ἐ- λα- τὴρ Σο-στά-νης· ἄλ-λους δ᾽ὁ μέ-γας
καὶ πο-λυ-θρέμ-μων Νεῖ-λος ἔ- πεμ- ψεν· Σου-σι- σκά- νης, Πη- γα- στα- γὼν Αἰ- γυ- πτο- γε- νής,
ὅ τε τῆς ἱ - ε- ρᾶς Μέμ- φι- δος ἄ- ρχων μέ-γας Ἀ- ρσά- μης, τάς τ᾽ὠ- γυ- γί- ους
Θή- βας ἐ- φέ-πων Ἀ- ρι- ό- μα- ρδος, καὶ ἑ- λει- ο- βά- ται α- ῶν ἐ- ρέ- ται
δει-νοί πλῆ- θός ἀ- νά- ρι- θμοι· ἁ- βρο-δι- αί-των δ᾽ἕ- πε- ται Λυ- δῶν ὄ-χλος, οἵ-τ᾽ ἐ- πί- παν
ἠ- πει-ρο- γε- νὲς κα-τέ-χου- σιν ἔ- θνος, τοὺς Μη-τρο-γα-θὴς Ἀ-ρκτεύς τ᾽ἀ-γα-τός, βα-σι- λῆς δί- ο- ποι,
χαὶ πο- λύ- χρυ- σοι Σά-ρδεις ἐ-πό - χους πολ- λοῖς ἅ-ρμα-σιν ἐ- ξο- ρμῶ- σιν, δίρ- ρυ- μά τε καὶ
τρίρ-ρυ- μα τέ- λη, φο- βε- ράν ὄ- ψιν προ-σι-δέ-σθαι· στεῦν-ται δ᾽ ἱ- ε- ροῦ Τμώ-λου πε- λά- ται
ζυ-γὸν ἀμ- φι- βα- λεῖν δού- λι- ον Ἑλ- λά- δι, Μά-ρδων, Θά-ρυ-βις, λό- γχης ἄ- κμο- νες, καὶ ἀ- κον-

53
54
τι- σταὶ Μυ- σοί, Βα- βυ- λὼν δ' ἡ πο- λύ- χρυ- σος πάμ-μει-κτον ὄ- χλον πέμ- πει σύ- ρδην,
55
56
να- ῶν τ'ἐ- πό- χους καὶ το-ξου-λκῷ λή-μα- τι πι- στούς, τὸ μα-χαι-ρο- φό-ρον τ'ἔ-θνος ἐκ πά- σης
57
58
59
'Α- σι- ας ἕ- πε- ται δει-ναῖς βα-σι-λε- -ῶς ὑ- πὸ πομ- παῖς τοι-όνδ' ἄν -θος Πε-ρσί-δος αἶ- ας
60
61
62
οἴ- χε- ται ἀν- δρῶν, οὕς πέ- ρι πᾶ- σα χθὼν 'Α- σι- ῆ- τις τρέ- ψα- σα πο- θῳ
63
64
στέ-νε-ται μα- λε- ρῷ, το- κέ-ες τ' ἄ- λο- χοι θ' ἡ- με- ρο- λε- γδὸν τεί- νον- τα χρό- νον
τρο- μέ- ον- ται.

Persiani (vv. 65-132)

Aiace (vv.134-171)

160
161
162
με-τὰ γὰρ με-γά-λων βαι-ὸς ἄ-ρι-στ’ἄν, καὶ μέ-γας ὀ-ρθοῖ- θ’ὑ-πὸ μι-κρο-τέ-ρον· ἀλ-λ’οὐ δυ-να-τὸν
163
164
τοὺς ἀ-νο- ή-τους τού-τον γνώ-μας προ-δι-δά-σκειν. Ὑ-πὸ τοι- ού-των ἀν-δρῶν θο-ρυ-βῇ·
165
166
167
χἐ-μεῖς οὐ-δὲν σθέ-νο-μεν πρὸς ταῦ-τ’ ἀ- πα-λέ- ξα-σθαι σοῦ χω-ρίς, ἄ-ναξ· ἀλ-λ’(ὅ-τε γὰρ δὴ
168
169
τὸ σὸν ὄμ-μ’ἀ-πέ-δραν, πα-τα-γοῦ-σιν ἅ-περ πτη-νῶν ἀ-γέ-λαι) μέ-γαν αἰ-γυ-πι-όν <γ’>ὑ-πο-δεί-σαν-τες,
170
171
τάχ’ ἄν, ἐ- ξαί- φνης εἰ σὺ φα- νεί- ης, σι- γῇ πτή- ξει- αν ἄ-φω- νοι

Aiace (vv. 172-200)

*Edipo Re (*vv. 1086-1109)

Edipo Re (vv. 1186-1222)

Medea (vv. 1251-1292)

στρ α /ἀντισρ α

στρ β/ἀντισρ β

IV

MELODIA: VOCE E STRUMENTI[104]

1-Musica e linguaggio parlato[105]

Abbiamo accertato lo stretto legame fra metrica e ritmo; il disegno melodico di un brano musicale, era tuttavia anche legato agli accenti tonici del greco. Dionigi di Alicarnasso[106] afferma infatti che:

μουσικὴ γάρ τις ἦν καὶ ἡ τῶν πολιτικῶν λόγων ἐπιστήμη τῷ ποσῷ διαλλάττουσα τῆς ἐν ᾠδαῖς καὶ ὀργάνοις, οὐχὶ τῷ ποιῷ[…]. διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἑνὶ μετρεῖται διαστήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα, καὶ οὔτε ἐπιτείνεται πέρα τῶν τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου ἐπὶ τὸ ὀξὺ οὔτ᾽ἀνίεται τοῦ χορίου τούτου πλεῖον ἐπὶ τὸ βαρύ. οὐ μὴν ἅπασα γ᾽ἡ λέξις καθ ᾽ἓν μόριον λόγου ταττομένη ἐπὶ τῆς αὐτῆς λέγεται τάσεως, ἀλλ᾽ἣ μὲν ἐπὶ τῆς οξείας, ἣ δ᾽ἐπὶ βαρείας, ἣ δ᾽ἐπ᾽ἀμφοῖν […] ἃς δὴ περισπωμένας καλοῦμεν· αἳ δὲ ἐν ἑτέρα τε καὶ ἑτέρα χορὶς ἑκάτερον ἐφ᾽ἑαυτοῦ τὴν οἰκείαν φυλάττον φύσιν.

Nel linguaggio parlato, c'è una certa musica che differisce da quella vocale e strumentale per la quantità ma non per la qualità […]. Nel parlare la voce si muove generalmente in un intervallo di quinta, cioè non sale o scende oltre i tre toni e mezzo. Perciò le diverse parti di cui si compone il discorso parlato non si

---

[104] trattazione generale in Hagel 2000; per un discorso specifico sulla tragedia cfr. Richter 2000.

[105] Cfr. Sifakis 2001.

[106] *Comp.*, 11.13; 11.15 (edizione critica Aujac-Lebel 1981).

pronunciano affatto con la stessa intonazione; per alcune è acuta, per altre è grave, per altre ancora è l'una e l'altra insieme; queste ultime che si dicono circonflesse, confondono i due accenti in una sola e stessa emissione.

Non è quindi un'esagerazione affermare che, almeno fino alle innovazioni musicali ad opera di Timoteo alla fine del V secolo, il compositore greco teneva conto, in linea di massima, sia della quantità della sillaba, sia degli accenti tonici. La formazione intellettuale moderna, ormai affidata alla parola scritta, difficilmente ci aiuta a comprendere un tale legame, ma si deve tenere conto che nella cultura greca la trasmissione delle forme cantate avveniva tramite l'esecuzione dell'artista e quindi, nel nostro caso specifico, dell'attore e del coro. Questo meccanismo creativo avveniva, ovviamente, in maniera spontanea: come afferma B. Gentili[107] "è assurdo che un poeta, nello scrivere un verso, fosse costretto a compitare le brevi e le lunghe [...] Per il poeta antico il verso nasceva nella sua unità ritmica [...] Non altrimenti di quanto accade al poeta moderno che avverte l'unità del ritmo attraverso il giuoco degli accenti tonici". Il rispetto degli accenti tonici in rapporto alla musica è stato poi analizzato statisticamente da L. Gamberini[108] nei frammenti musicali pervenuti. Sintetizzando, si può affermare che il 90% delle sillabe contraddistinte da un accento acuto sono accompagnate da un parallelo innalzamento melodico.

[107] Gentili 1972, pag. 1.

[108] lavori incentrati sul confronto tra la musica antica e moderna: Gamberini 1957 e Gamberini 1962.

2-Le strutture melodiche nella tragedia

È noto come nella tragedia classica siano presenti canti corali che si riallacciano a una più antica tradizione lirica; parlando dei *nomoi* abbiamo sottolineato l'uso di θρῆνοι, *peani, imenei.* Così i compositori tragici adattarono anche le strutture delle principali forme melodiche alla *performance* del coro e degli attori, rimanendo influenzati dai paralleli sviluppi della lirica corale.

Una delle forme più comuni è quella strofica, riconducibile a due tipologie specifiche: quella isostrofica, il cui più antico interprete è Alcmane, è la forma più diffusa della poesia danzata; quella triadica, costituita dalla successione di strofe–antistrofe con un epodo finale, caratteristica invece degli *epinici* e degli *encomi*. Tuttavia nell'appropriazione di tali forme il compositore tragico attua delle ulteriori variazioni: a differenza della lirica corale, infatti, ogni coppia strofica differisce dalle altre nella struttura metrica, mentre l'epodo compare assai di rado.

L'ultima forma è quella libera, propria dei *nomoi* citarodici e aulodici che, con Timoteo, abbandonano progressivamente la loro struttura strofica; rimane comunque una divisione prettamente "narrativa", come nel caso del νόμος πυθικός[109] intonato da Sakadas di Argo e incentrato sulla lotta e la vittoria di Apollo sul serpente Pitone (a pag. 62 vi è uno schema del νόμος di Sakadas).

---

[109] Poll., 4,83.

Questo tipo di canto, nella tragedia, era affidato all'attore e non al coro; lo Pseudo-Aristotele, nei *Problemi*[110] ce ne spiega il motivo:

καθάπερ οὖν καὶ τὰ ῥήματα, καὶ τὰ μέλη τῇ μιμήσει ἠκολούτει ἀεὶ ἕτερα γινόμενα[…] διὸ καὶ οι διθύραμβοι, ἐπειδή μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους,[…] πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ἄιδειν χαλεπὸν ἦν[…] διὸ ἁπλούτερα ἐποίουν αὐτοῖς τὰ μέλη. ἡ δὲ ἀντίστροφος ἁπλοῦν· εἷς ῥυθμὸς γὰρ ἐστι καὶ ἐνὶ μετρεῖται.

[Nei nomoi] come le parole, le melodie seguivano l'imitazione ed erano variate continuamente […] E' per questo che il ditirambo, quando divenne imitativo, non adottò più la forma antistrofica […], perché era diffilcile per più persone cantare insieme, come un attore professionista; perciò vengono composte per loro melodie più semplici. La forma antistrofica è semplice; poiché è composta da un singolo ritmo e da un singolo metro.

Questo tipo di canti astrofici compaiono già in Eschilo, nella πάροδος dei *Sette Contro Tebe*[111] e trovano un ampio sviluppo in Euripide, che risente evidentemente dell'influsso del nuovo ditirambo. Sofocle, invece, rimase legato alla struttura strofica, e abbiamo testimonianza di un solo canto "libero", nelle *Trachinie*[112].

110 XIX , 15.
111 *Ibid.,* vv. 78-151.
112 *Ibid.,* vv. 205 e segg.

Dopo queste due considerazioni si giunge a una questione ancora irrisolta: la corrispondenza melodica tra strofe e antistrofe. Abbiamo già analizzato alcuni stasimi tragici e abbiamo notato l'identità metrica delle strofe: partendo proprio da questa uguaglianza, alcuni studiosi, come il Gevaert[113], suggeriscono che la melodia tra strofe e antistrofe fosse unica. Altri studiosi, come Reinach[114], vedono nella precedente ipotesi una limitazione al processo di composizione: innanzitutto si sarebbe generata, secondo Reinach, una monotonia esecutiva. Come esempio cita la quarta *Pitica* di Pindaro, in cui per ventisei strofe consecutive si ripeterebbe lo stesso motivo. Questa è una "svista" dovuta al nostro modo, moderno, di concepire e quindi recepire la musica; l'ascoltatore greco non aveva pretese di originalità sul compositore-esecutore: inoltre l'occasione della performance era innanzitutto legata alla sfera del sacro, come nella celebrazione di feste religiose, oppure aveva un alto valore civile, come in occasione degli agoni sportivi.

Lo stesso autore cita, a sostegno della sua teoria, un passo di Dionigi di Alicarnasso[115], in cui il retore prende come esempio alcuni versi dall' *Oreste* Euripideo (vv. 140-142 = 153-155) e deplora il fatto che gli accenti melodici non coincidano con gli *ictus* ritmici. Il Reinach giunge quindi alla conclusione che, nelle composizioini strofiche, il poeta non teneva conto della correlazione tra accenti tonici e impianto melodico. Se però si considera il movimento di innovazione musicale, in forte contrasto con la tradizione, nel periodo in cui visse

[113] Gevaert 1875.
[114] Reinach 1926.
[115] *Comp.*, 63-64.

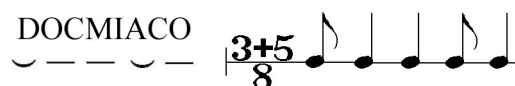
Euripide, i versi presi come esempio dal Reinach, visti sotto quest'ottica, rappresenterebbero l'eccezione e non la regola. Inoltre è a nostra disposizione un elemento ancora più convincente: uno dei pochi ritrovamenti papiracei musicali pervenutici riguarda proprio alcuni versi (vv. 322-328 e 338-344) dell'*Oreste* di Euripide. In tale frammento, databile intorno al 200 a C.[116] e quindi maggiormente attendibile dal punto di vista musicale[117], tutti gli accenti acuti corrispondono ad un innalzamento melodico, con la sola eccezione di ματέρος (v. 338) dove la sillaba "τέ" è contraddistinta invece dalla nota più grave; ci troviamo però di fronte ad un piede docmiaco, la cui forma fondamentale presenta numerose varianti[118].

Si può giungere così alla conclusione, certamente non definitiva, che il rispetto degli accenti tonici nei canti strofici, e quindi l'identità della linea melodica tra le strofe stesse, non sia stata una regola fissa, ma semmai un condizionamento, a cui era possibile sottrarsi: Euripide sarebbe il nostro testimone di questo uso "libero" del canto strofico.

---

116 Turner 1956, p. 95.

117 Pohlmann-West 2001 – *contra* Henderson 1957.

118

1 πειρά	Apollo cerca il terreno adatto alla lotta
2 κατακελευσμός	Apollo comincia il combattimento con il serpente
3 ἰαμβικόν	Il combattimento prosegue; in particolare l'aulòs viene suonato per imitare il sibilo del serpente
4 σπονδεῖον	La vittoria del dio
5 καταχόρευσις	Danza gioiosa di celebrazione

Schema del νόμος di Sakadas.

3-Note musicali nella *performance*[119]

Possiamo ora chiarire il modo in cui una voce solista o il coro eseguiva il canto, con l'accompagnamento musicale. Prima di tutto è bene sottolineare una prassi comune ancora ai giorni nostri: il canto inizia solo dopo un'introduzione musicale, essa è necessaria al cantante per "prendere la nota giusta" e assume, soprattutto con il nuovo ditirambo, forme molto elaborate[120].
Nelle tragedie il canto era sempre accompagnato da uno strumento. Lo Pseudo-Aristotele, nei *Problemi*[121] afferma che:

Διὰ τί ἥδιον τῆς μονωδίας ἀκούομεν, ἐάν τις πρός αὐλὸν ἢ λύραν ἄιδῃ;

---

[119] sull'evoluzione del gusto musicale: Boccadoro 2002.
[120] cfr. Ar., *Av.* v.1385.
[121] XIX, 9.

Perché ascoltiamo con più piacere una canzone solista se accompagnata dallo αὐλός o dalla λύρα?

in ragione del fatto che la voce e lo strumento suonano all'unisono, rafforzando la melodia.

L'accompagnamento avveniva con un solo strumento, perché, continua lo Pseudo-Aristotele[122]:

τὸ δὲ (πρόσχορδον) πρὸς πολλοὺς αὐλητὰς ἢ λύρας πολλὰς οὐχ ἥδιον, ὅτι ἀφανίζει τὴν ᾠδήν.

L'utilizzo di più auleti o molte λύραι non è più piacevole in quanto oscura il canto.

Sappiamo da un altro passo dei *Problemi*[123], in verità piuttosto corrotto, che la nota al basso portava la melodia, ma il nostro scopo è capire esattamente quale nota: anche per questo ci soccorrono i *Problemi*[124]. In essi si fa distinzione, prima di tutto, tra corrispondenza e unisono. Le teorie qui esposte sono valide sia per un coro sia per una voce solista accompagnata da uno strumento. Il termine "corrispondenza" è usato, in apparenza senza una regola precisa: ora designa

[122] XIX, 9.
[123] XIX, 12.
[124] XIX, 16, 17, 18, 30, 38, 39.

l'intervallo di ottava, ora quello di quarta o di quinta; comunque appare chiaro che il canto, così armonizzato, è più piacevole del canto all'unisono[125]:

συμφωνία δὲ χαίρομεν, ὅτι κρᾶσίς ἐστιν λόγου ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα. ὁ μὲν οὖν λόγος τάξις, ὃ ἦν φύσει ἡδύ.

la corrispondenza è un'unione di suoni opposti che hanno un rapporto numerico tra di loro, e quindi è una forma di ordine che è naturalmente piacevole.

Lo Pseudo-Aristotele afferma che si cantava solo all'intervallo di ottava: la causa di ciò risiede nel fatto di suonare o cantare esattamente la stessa nota dando così un effetto di unione e concordanza. Il filosofo paragona questo modo di cantare con i piedi metrici il cui rapporto è uguale[126].
Non si canta a distanza di una quarta o di una quinta perché, mentre all'intervallo di ottava la nota al basso ha lo stesso ruolo (funzione armonica) della nota alta, gli intervalli in questione non stanno nella stessa relazione, dal momento che il loro movimento nella scala non è lo stesso[127]. Ma l'autore sembra contraddirsi quando afferma che[128]:

---

125 XIX, 38.
126 XIX, 39.
127 XIX, 17.
128 XIX, 39.

καὶ γὰρ οὗτοι τὰ ἄλλα οὐ προσαυλοῦντες, ἐάν εἰς ταὐτὸν καταστρέφωσιν, εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσιν ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς, τῷ [τὸ] ἐκ διαφόρων τὸ κοινὸν ἥδιστον <ὂν> ἐκ τοῦ διὰ πασῶν γίνεσται.

anche quando le persone non eseguono le stesse note della melodia [quindi all'ottava], appena giungono alla fine, sulla stessa nota il piacere che danno con la chiusura è più grande della sofferenza che essi trasmettono durante l'esecuzione, cantando a intervalli diversi dall'ottava.

Questa precisazione ci permette di immaginare quindi, un uso del canto e dell'accompagnamento musicale in tutte le corrispondenze citate nei *Problemi*. Verosimilmente la singola linea melodica aveva un andamento semplice, senza grandi salti tonali. M. L. West[129], ha dedotto dall'analisi statistica dei frammenti papiracei superstiti, che solo il 12% delle linee melodiche presenta escursioni più ampie di un intervallo di seconda. La cultura greca non si sottrae infatti a una caratteristica comune a molti altri popoli antichi: Sachs[130] infatti, svolgendo un'analisi approfondita delle tipologie melodiche dei popoli primitivi, classifica questo modello con la denominazione di "melodia orizzontale".
Nelle culture antiche, tuttavia, è presente anche un altro modello di canto, in cui vengono intonate di seguito note a intervalli molto ampi (a partire da un intervallo di quarta): è il caso delle "melodie a picco". Questo tipo di canti è legato alla sfera del sacro: l'intonazone di note a grande distanza, associata a ritmi frenetici, genera

---

129 West 1992, pag. 192.
130 Sachs 1979, pag. 78.

infatti nell’ascoltatore uno stato confusionale, che gli permette così un contatto più diretto con la divinità. È ipotizzabile una tale prassi, ad esempio, anche nei culti dionisiaci e orgiastici.

Molto probabilmente le “melodie a picco” sono state usate anche per i lamenti funebri: la testimonianza ci è offerta dal famoso *Epitaffio di Sicilo*[131]; dalla nota centrale la linea melodica del canto si sviluppa nell’ambito di una quinta al grave e all’acuto. La frequenza di tali canti a carattere funebre nella tragedia greca è stata già analizzata: questo potrebbe valere come modello ricostruttivo.

Spartito con la ricostruzione dell'epitaffio di Sicilo.

[131] Pohlmann-West 2001, pagg. 88-91.

Abbiamo già parlato dei modi greci e del loro uso, soprattutto dal punto di vista etico. Il compositore sceglieva la sua ἁρμονία, comprensiva di tonalità, registro della voce e dello strumento (basso, medio, alto) e il ritmo, e dava sfogo alla sua creatività. Vediamo di analizzare le ἁρμονίαι utilizzate nella tragedia dal punto di vista teorico.

4-I modi greci[132]

Lo sviluppo melodico, nella musica greca, è basato sul tetracordo: quest'ultimo è la successione di quattro note nell'ambito di un intervallo di quarta giusta[133].

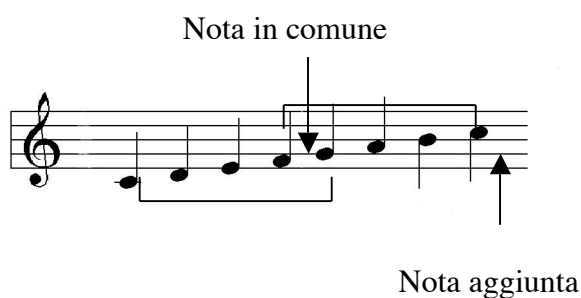
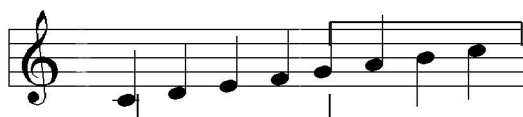
Aristosseno di Taranto[134] ci spiega il motivo di questa prassi:

οὖν ἐπὶ μὲν τὸ μικρὸν ἡ τοῦ μέλους φύσις αὐτὴ τὸ διὰ τεσσάρων ἐλάχιστον ἀποδίδωσι τῶν συμφώνων.

E' la natura intrinseca della melodia che fa della quarta giusta il più piccolo degli intervalli consonanti.

---

[132] cfr. Winnington-Ingram 1936.
[133] vedi il cap. 5 per un approfondimento.
[134] *El. Harm.*, 27.11 (edizione critica Da Rios 1952).

Abbiamo già notato che le melodie antiche superavano questo intervallo: si ricorreva infatti all'unione di due tetracordi (con l'aggiunta di un ulteriore tono per formare l'ottava); essa avveniva nei seguenti modi:

La nota più acuta del primo tetracordo coincide con quella più grave del secondo (in questo caso si aggiunge un tono o al basso o all'alto per completare l'ottava);

i tetracordi sono separati dalla distanza di un tono (FA-SOL).

Cerchiamo ora di spiegare come si inseriscono i modi greci nell'ambito dell'ottava così costituita. Aristosseno[135] afferma che:

---

[135] 46.14.

ἀλλὰ παντελῶς ἔοικε τῇ τῶν ἡμερῶν ἀγογῇ τῶν ἁρμονικῶν ἡ περὶ τῶν τόνων ἀπόδοσις, οἷον ὅταν Κορίνθιοι μὲν δεκάτην ἄγωσιν ’Αθηναῖοι δὲ πέμπτην ἕτεροι δέ τινες ὀγδόην.

la trattazione dei tonoi[136] da parte degli armonicisti è esattamente uguale al modo in cui vengono contati i giorni: per esempio, quello che i Corinzi chiamano il decimo, per gli Ateniesi è il quinto, per altri ancora l’ottavo.

E’ evidente una generale confusione; ma il teorico continua:

οὕτω γὰρ οἱ μὲν τῶν ἁρμονικῶν λέγουσι βαρύτατον μὲν τὸν ὑποδώριον τῶν τόνων, ἡμιτονίῳ δὲ ὀξύτερον τούτου τὸν μιξολύδιον, τούτου δ’ἡμιτονίῳ τὸν δώριον, τοῦ δὲ δωρίου τόνῳ τὸν φρυγίον, ὡσαύτως δὲ καὶ τοῦ φρυγίου τὸν λύδιον ἑτέρῳ τόνῳ.

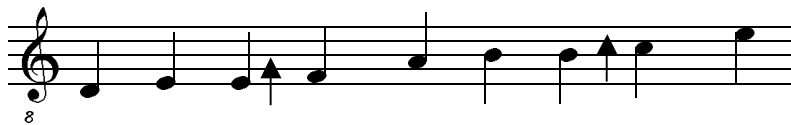
allo stesso modo, qualche teorico afferma che l’ipodorico è il più grave (basso) fra i tonoi, il misolidio un semitono sopra, il dorico un semitono sopra quest’ultimo, il frigio un tono sopra il dorico e ugualmente il frigio un tono sopra il lidio.

Il compito, e l’intento, di Aristosseno era quello di porre organicità nella trattazione in esame.
La sua opera è giunta, purtroppo, frammentaria, ma le sue conclusioni sono state raccolte ed elaborate dai teorici successivi, tra cui Aristide Quintiliano. Questi

[136] nel senso di scale: per gli altri significati: Aristide Quintiliano, *De Mus*. I, 23.

riprende la sua trattazione dalle teorie damoniche esposte nella Repubblica di Platone e distingue sei scale[137], elencando le note di ognuna:

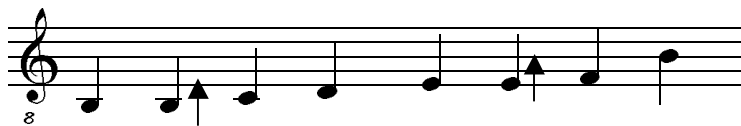
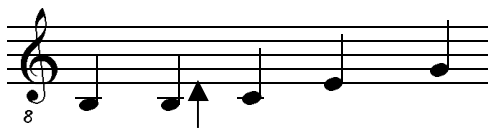
Lidio (CD traccia 4):

Dorico (CD traccia 5):

Frigio (CD traccia 6):

---

137 vedi il cap. 5 per un approfondimento.

Iastio (CD traccia 7):

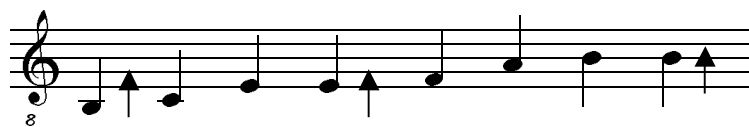
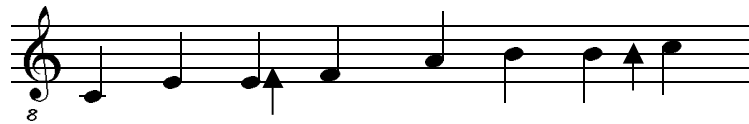
Misolidio (CD traccia 8):

Lidio teso (CD traccia 9):

E’ interessante notare come non tutti i modi si estendano fino a coprire l’ambito di un’ottava: alcuni, come il lidio “teso”, hanno cinque note; altri ne hanno sei, come lo iastio. Fa eccezione invece il dorico, che comprende nove note, scavalcando l’ottava.

Questa inorganicità viene risolta da Aristide Quintiliano[138], il quale, sulla base delle scale damoniche, elabora un’altra serie di modi, tutti di otto suoni:

---

[138] *De Mus.*, I, 15.

misolidio (CD traccia 10):

lidio (CD traccia 11):

frigio (CD traccia 12):

dorico (CD traccia 13):

ipolidio (CD traccia 14):

ipofrigio (CD traccia 15):

ipodorico (CD traccia 16):

Questi modi sono pensati in maniera tale da poter essere generati uno dall'altro; se per esempio prendiamo a modello il misolidio, gli altri modi si generano dai gradi successivi di quest'ultimo (il lidio a partire dalla seconda nota, il frigio dalla terza e così via). Scompaiono poi il modo iastio ed il lidio "teso", mentre vengono aggiunti tre modi, l'ipolidio, l'ipofrigio e l'ipodorico: l'uso stesso di questi nomi (ὑπὸ=sotto) chiarisce l'ambiente teorico in cui si svilupparono: non sappiamo se avessero una esatta corrispondenza nella pratica musicale.
Se confrontiamo la serie damonica con quella di Aristide Quintiliano, inoltre, notiamo delle incongruenze: al di là dei diversi rapporti tra le note di ogni modo, è più importante ai nostri fini stabilire quale sia l'ambito, il registro dei modi stessi: per esempio il misolidio, che nel sistema damoniano è inserito fra i registri più bassi, è invece il più acuto nella trattazione di Aristide Quintiliano. Questa apparente incongruenza si può spiegare solo se si ritorna a considerare l'unione di più tetracordi: consideriamo ad esempio il "sistema perfetto maggiore", generato dall'unione di due coppie di tetracordi, separate da un tono in congiunzione e con

l’aggiunta di un altro tono al basso; in questo sistema ad ogni tetracordo corrisponde un determinato registro: ὕπατον (il più basso), μέσον (quello centrale), διεζευγμένον (di congiunzione) e ὑπερβολαῖον (il più alto). Aristide Quintiliano[139] afferma che:

τὸ μὲν γὰρ ἀπὸ ὑπάτης ὑπάτων ἐκαλεῖτο μιξολύδιον, τὸ δὲ ἀπὸ παρυπάτης λύδιον, τὸ δ’ἀπὸ διατόνου φρύγιον, τὸ δ’ἀπὸ μέσων ὑπάτης δώριον, τὸ δ’ἀπὸ παρυπάτης ὑπολύδιον, τὸ δ’ἀπὸ διατόνου ὑποφρύγιον, τὸ δ’ἀπὸ μέσης ὑποδώριον.

l’ottava dalla ὑπάτης ὑπάτων è chiamata misolidia, dalla παρυπάτης (ὑπάτων) lidia, dalla lichanos ὑπάτων frigia, dalla ὑπάτης μέσων dorica, dalla παρυπάτης μέσων ipolidia, dalla lichanos μέσων ipofrigia e dalla μέσης ipodorica[140].

E’ bene notare tuttavia che l’ambito delle singole scale era ridimensionato, nella pratica musicale, in primo luogo perché i Greci non avevano un suono di riferimento, come nella musica moderna (il LA a 440 hertz); in secondo luogo dobbiamo pensare ad un suonatore di κιθάρα, che poteva cambiare armonia solo lasciando inalterate le corde estreme e variando i rapporti tra le corde interne. Inoltre, dato che il “sistema perfetto maggiore” è il risultato dell’unione di quattro tetracordi, ognuno di essi poteva essere

---

[139] *De Mus.*,15.11.
[140] cfr. tabella a pag. 75.

Tetracordo	Note
Tetracordo ὑπερβολαῖον	νητή ὑπερβολαῖον
	παρανήτη ὑπερβολαῖον
	τρίτη ὑπερβολαῖον
	νητή διεζευγμένον
Tetracordo διεζευγμένον	
	παρανήτη διεζευγμένον
	τρίτη διεζευγμένον
	παράμεσον
tono	
	μέση
Tetracordo μέσον	
	λίχανος μέσον
	παρῦπατη μέσον
	ὕπατη μέσον
Tetracordo ὕπατον	
	λίχανος ὕπατον
	παρῦπατη ὕπατον
	ὕπατη ὕπατον
Tono	
	προσλαμβανόμενος

Nella tabella sono evidenziate in giallo le note interne ad ogni tetracordo e la nota aggiunta al basso; in azzurro le note in comune alle coppie di tetracordi, nonché ai toni di separazione. Ne consegue che l'armonia misolidia si estende dalla ὕπατη ὕπατον fino alla παράμεση (a coprire, nel trattato di Aristide Quintiliano, l'estensione di un'ottava), mentre il dorico, ad esempio, dalla ὕπατη μέσον alla νητή διεζευγμένον: i gradi delle note comprese nel misolidio, quindi, sono più alti, se confrontati con quelli degli altri modi: la *mese* nel modo misolidio corrisponde al settimo grado, nel dorico al quarto; in questo senso i rapporti tra i vari modi si ribaltano completamente: il misolidio è più alto del lidio, il lidio del frigio, etc.

soggetto ai tre generi diatonico, cromatico ed enarmonico[141]. Anche se nel suo trattato Aristide Quintiliano usa il quarto di tono (testimoniando così l'antichità delle sue fonti), la pratica musicale, soprattutto nella tarda classicità, doveva cambiare gli intervalli dei modi in base al genere: le possibilità di variazione erano quindi numerose.

4.1-I modi greci nella *performance* teatrale

Chiariti i rapporti reciproci tra i modi, vediamo ora di entrare nel vivo della performance. Abbiamo una importante testimonianza per quanto riguarda la musica vocale; Aristide Quintiliano[142] afferma che:

εἰσὶ δὲ τῷ γένει τόνοι γ· δώριος φρύγιος λύδιος. τούτων ὁ μὲν δώριος πρὸς τὰ βαρύτερα τῆς φωνῆς ἐνεργήματα χρήσιμος, ὁ δὲ λύδιος πρὸς τὰ ὀξύτερα, ὁ δὲ φρύγιος πρὸς τὰ μέσα. οἱ δὲ λοιποὶ μᾶλλον ἐν ταῖς ὀργανικαῖς θεωροῦνται συνθεσεσιν· ἐκεῖνα γὰρ ἐν μηκίστοις ἐξείργασται συστήμασιν.

i τόνοι [in questo caso con l'accezione di tonalità] sono di tre tipi principali: dorico, frigio e lidio; tra questi il dorico è utile per le esecuzioni vocali con un registro grave, il lidio per quelle alte, il frigio per le intermedie. Le altre tonalità si trovano per lo più nelle composizioni strumentali, poiché sono formate da συστήματα che hanno registri estremi.

---

141 per ulteriori dettagli cfr. cap. 5.

142 *De Mus.*, 23.1.

Dobbiamo dedurre quindi che le tre tonalità in questione siano state le più usate, data la loro semplicità, per esempio dai membri del coro, mentre melodie dal registro estremamente alto o basso erano affidate agli attori, che le intonavano nelle monodie o nei canti ἀπὸ τῆς σκηνῆς.

Sono le stesse tragedie a fornirci le prove di una tale prassi: nell'*Agamennone*[143] di Eschilo[144], il coro così si rivolge a Cassandra:

φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος, ἀμ-
φὶ δ'αὑτᾶς θροεῖς
νόμον ἄνομον, οἶά τις ξουτὰ
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, ταλαίναις φρεσὶν
Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς
ἀηδὼν βίον.

Sei una strana frenetica spinta da un dio:
fai echeggiare sula tua sorte un canto
senza dolcezza di canto, come un usignolo
di acuta melode non mai sazio di lugubre gemito,
che nel suo cuore infelice per Iti,
per Iti sospira durante una vita che è fonte
di vive sciagure.

(Traduzione di M. Untersteiner)

143 edizione critica e traduzione in italiano: Untersteiner 1982.
144 *ibid.*, vv. 1140-1145.

E ancora il coro chiede alla profetessa[145]:

πόθεν ἐπισσύτους θεοφόρους τ' ἔχεις
ματαίους δύας,
τὰ δ'ἐπίφοβα δυσφάτῳ κλαγγᾷ
μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ' ὀρθίοις ἐν νόμοις;

Chi mai ha imposto, qual dio ha inviato
su te il delirio frenetico che ora subisci?
Chi mai questi paurosi presagi a te fa
cantare con grida dal tono funesto
ed a un tempo con squillo armonioso?
(Traduzione di M. Untersteiner)

Naturalmente canti dal registro acuto sono i protagonisti delle intonazioni funebri, accompagnati da numerosi lamenti; un altro esempio, che potremmo considerare un'eccezione alla regola, poiché è il coro a cantare, è presente nelle *Supplici*[146] di Eschilo[147] in cui il coro afferma :

τοιᾶυτα πάθεα μέλεα θρεομένα λέγω
λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ,
ἰὴ ἰή, ἰηλέμοισιν ἐμπρεπῆ·

[145] vv. 1150-1153.
[146] edizione critica e traduzione in italiano: Ferrari 1987b.
[147] *ibid.*, vv.112-116.

Queste pene amare in grido
acuti e gravi suoni che sciolgono il pianto
iè iè e fra i lamenti spiccano.

(Traduzione di F. Ferrari)

Le fonti sono tuttavia più confuse nel testimoniarci l'uso specifico dei modi . Nel *De Musica*[148] lo Pseudo-Plutarco afferma che le ἁρμονίαι usate nelle rappresentazioni drammatiche erano la dorica, e la misolidia, definita πἄθητική; lo Pseudo-Plutarco afferma inoltre che, dalla sua invenzione ad opera di Saffo, i tragediografi hanno sempre usato il misolidio, collegandolo spesso al dorico, creando così una commistione di emozione e magnificenza, decoro.
Un aneddoto riportato da Plutarco[149], esemplifica l'adattabilità del misolidio alla tragedia: Euripide stava rimproverando un coreuta che aveva riso nell'intonare il misolidio:

εἰ μή τις ἦς ἀναίσθητος-εἶπε- καὶ ἀμαθής, οὐκ ἐγέλας ἐμοῦ μιξολυδιστὶ ἄ̔δοντος

Se tu non fossi del tutto privo di ogni sentimento estetico e di istruzione-disse-non rideresti affatto nel sentire cantare il modo misolidio.

Per quanto riguarda il modo dorico, lo Pseudo-Plutarco[150] afferma che, benché Platone l'avesse scelto come modello musicale per l'uomo morigerato e guerriero,

---

[148] cap. 16.
[149] *De Audiendo*. 15,46b (edizione critica Paton-Pohlenz-Wegehaupt 1974).

egli stesso era a conoscenza che il dorico era usato nei canti d'amore ed anche nelle tragedie, insieme a melodie languide ed effemminate. La sua scelta non era dettata quindi da ignoranza, ma da un preciso piano ideologico: lo Pseudo-Plutarco[151] infatti dice che:

καὶ περὶ τῶν Λυδίου δ'οὐκ ἠγνόει καὶ περὶ τῆς Ἰάδος· ἠπίστατο γὰρ ὅτι ἡ τραγῳδία ταύτῃ τῇ μελοποιίᾳ κέχρεται.

Platone non ignorava il lidio e lo ionico; infatti sapeva che la tragedia fa uso di queste melopee.

(Traduzione di R. Ballerio)

La *Vita Sophoclis*[152] ci informa che i modi frigio e lidio furono introdotti nella tragedia proprio dal drammaturgo. In generale possiamo affermare che la scelta dei modi avveniva sicuramente in base a gusti personali ed alle necessità delle singole scene, ma dobbiamo sempre tenere presente il mutare della sensibilità estetica nel corso del tempo.

---

[150]*De Mus.*, 17.
[151]*De Mus.*, 17.
[152] par. 23.

4.2-I generi nella *performance* teatrale

Il carattere corale della tragedia favorì di certo l'uso del genere diatonico, di più semplice esecuzione; lo Pseudo-Plutarco[153] afferma che:

τῷ γὰρ χρωματικῷ γένει τραγῳδία μὲν οὐδέπω καὶ τήμερον κέχρεται.

Nessuno fra i tragici pare si sia servito della musica cromatica.

(Traduzione di R. Ballerio)

Dobbiamo pensare infatti alle stonature frequenti che sicuramente incorrevano in un'esecuzione corale di un brano enarmonico o cromatico e che influenzavano di certo il giudizio del pubblico: si deve anche tener presente che il coro stesso non era formato da cantanti professionisti: Menandro, nell'*Ereditiera*[154] ci suggerisce un modo molto arguto per sopperire a questa mancanza:

ὥσπερ τῶν χορῶν
οὐ πάντες ᾄδουσ', αλλ'ἄφωνοι δύο τινὲς
ἢ τρεῖς παρεστήκασι πάντων ἔσχατοι
εἰς τὸν ἀριθμόν

Nei cori è capitato:

---

153 *De Mus.*, 20.
154 fr. 153 K-A.

non tutti san cantare, ma chi non è dotato
di voce te lo piazzano tra gli ultimi sul fondo,
a far numero tondo.

(Traduzione di U. Albini)

Con Euripide, tuttavia, il genere enarmonico ebbe un notevole sviluppo, tanto che il sofista del papiro di Hibeh[155] afferma che "i tragediografi sono abituati a cantare nel solo genere enarmonico".
In seguito, a causa della sconfitta nella Guerra del Peloponneso e con la complessiva decadenza del potere politico e culturale di Atene, si ritornerà ad una forma musicale più semplice, tanto che, come dice lo Pseudo-Plutarco[156]:

Οἱ δὲ νῦν τὸ μὲν κάλλιστον τῶν γενῶν, ὅπερ μάλιστα διὰ σεμνότητα παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ἐσπουδάζετο, παντελῶς παρῃτήσαντο, ὥστε μηδὲ τὴν αἴσθησιν πιπτόντων τὴν ἐναρμόνιον δίεσιν.

Al giorno d'oggi i musicisti hanno completamente rinunciato al più bello fra i generi, quello che gli antichi praticavano a causa della sua nobiltà, al punto che la maggior parte di loro non sa più neanche distinguere gli intervalli enarmonici.

(Traduzione di R. Ballerio)

155 cfr. The Hibeh Papyri, London 1906, n. 13, pagg. 45-48.
156 *De Mus*. 38.

5-Oreste di Euripide[157]

La ricostruzione musicale riprodotta nel CD corrisponde ad uno dei pochi frammenti musicali pervenuti, inerenti la tragedia classica. Si tratta di pochi versi (vv. 339, 338, 340-344) della prima antistrofe nel primo stasimo dell'Oreste di Euripide. Dopo il matricidio, il protagonista è preda delle Erinni, invocate dall'ombra di Clitemestra; il coro si immedesima nell'eroe e ne piange la condizione, ma la visione delle donne argive è ben più ampia: la felicità di ogni uomo, infatti, è paragonata alla vela di una nave, scossa dalla forza del mare:

[κατολοφύρομαι] κατολοφύρομαι
ματέρος αἷμασᾶς, ὅ σ' ἀναβακχεύει.
ὁ μέγας ὄλβος οὐ μόνιμος ἐμβροτοῖς
ἀνὰ δὲ λαῖφος ὡώς
τις ἀκάτου θοᾶς τινάξας δαίμωον
κατέκλυσεν δεινῶν πόνωον ὡως πόντουου
λάβροις ὀλεθρίοισιν ἐν κύμασιν.

Io ti compiango, io ti compiango,
la grande prosperità non dura fra i mortali:
scuotendola come la vela di una barca veloce

157 per l'edizione critica (quindi anche per la notazione musicale) cfr. Biehl 1975; per la traduzione in italiano: Medda 2001.

un demone l'ha sommersa nei violenti,
mortali flutti di mali tremendi, come in quelli del mare

(Traduzione di E. Medda)

Il papiro è databile intorno al 200 a.C., e può essere verosimilmente ricondotto ad Euripide stesso[158]. Vi sono infatti varie caratteristiche peculiari della poetica dell'autore, a favore di questa ipotesi: innanzitutto la presenza di abbellimenti melodici, contraddistinti da allungamenti vocalici (nei versi 341, 342, 343). In secondo luogo l'uso del genere enarmonico, di cui Euripide fu il massimo rappresentante.

In questo frammento in particolare sono presenti due passaggi enarmonici, il primo costituito da La, La enarmonico e Sib, ed il secondo da Mi, Mi enarmonico, Fa; questi intervalli sono riconducibili all'armonia enarmonica lidia:

Nel frammento è tuttavia presente anche un SOL come nota più grave: questa nota "estranea" è dunque un'ulteriore prova della differenza fra trattati teorici e pratica musicale, tanto enfatizzata dal sofista del papiro di Hibeh: capiamo così come la ricostruzione di questi pochi versi assuma una notevole importanza.

Non dobbiamo dimenticarci infine che l'αὐλός esegue anche note estranee alla linea melodica del canto: esse rappresentano la ἑτεροφωνία, tanto osteggiata dagli

158 Turner 1956, p. 95.

animi conservatori quanto praticata dai rappresentanti della “nuova musica”, da cui Euripide fu influenzato.

Frammento ricostruito. Le note a forma di losanga rappresentano l’armonizzazione del canto.

5.1-Ricostruzione musicale[159]

Il frammento è stato integrato in base alle note della scala di appartenenza e seguendo il genere enarmonico; la ritmica ed il tempo sono stati estrapolati dall’analisi metrica. Il risultato ottenuto è quello di ricostruire idealmente la *performance* corale tragica, avvicinandosi, per quanto possibile, alla verità storica.

[159] CD traccia 2 (strumentale) e 3 (completa).

Nelle note musicali rimaste non sono presenti grandi salti da intonare con la voce; molte note seguono l'andamento ascendente o discendente della scala: l'integrazione ha mantenuto valido questo principio.

Inoltre sono presenti delle linee melodiche che si ripetono in maniera quasi sistematica all'inizio e a metà di ogni verso: una prova del fatto che la musica greca si basa su vere e proprie "formule melodiche", che si susseguono ripetutamente, senza stancare gli ascoltatori.

E' infine necessario aggiungere che si è scelto di eseguire le registrazioni ad un tempo metronomico comodo (100 bpm), nell'impossibilità di ricostruire le dinamiche antiche, e nella certezza che un'esecuzione più fedele melodicamente sia anche più facile da immaginare per gli ascoltatori, ad una velocità maggiore.

V
TEORIA MUSICALE[160]

Nel parlare della musica nella tragedia greca si è fatto necessariamente ricorso ad un lessico tecnico; cercheremo ora di dare una spiegazione sui principali termini usati, mettendoli in relazione con la musica antica.

1-Gli intervalli

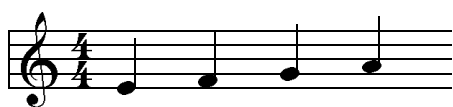
Abbiamo parlato spesso di intervalli riferendoci ai modi greci; nella musica moderna, come in quella antica, l'intervallo è definibile come la distanza che esiste fra due suoni; questa stessa definizione ci permette di capire quale sia la sua fondamentale importanza sia per la melodia sia per l'armonia.
La differenza principale risiede nell'uso, nella musica greca, del quarto di tono nel genere enarmonico; esso rimane, nella teoria moderna, puramente teorico: non esiste più, nella ricezione sonora occidentale moderna, un intervallo più piccolo del semitono. Ciò è naturalmente frutto di una convenzione: nel secondo ventennio del XVIII secolo J.S. Bach compose il *Clavicembalo ben temperato*, un'opera teorica che metteva in pratica la regola della massima suddivisione dell'ottava in dodici semitoni, già proposta da altri teorici del tempo; negli strumenti musicali, quindi un Do diesis ed un Re bemolle, pur essendo "note diverse", hanno lo stesso suono.

---

[160] una traduzione in inglese di tutte le fonti riguardanti i teorici musicali greci in Barker 1989; una trattazione sintetica e di largo respiro in Winnington-Ingram 1980.

2-La Melodia

2.1-Il tetracordo greco

L'unità fondamentale della musica greca è il tetracordo, ossia la successione di quattro note nell'ambito di un intervallo di quarta giusta[161]. La nota di partenza (Mi) e quella finale (La) rimangono invariate, e questo influisce necessariamente nella natura dei generi: il genere diatonico vede in successione l'intervallo di un semitono, un tono ed un tono:

il genere cromatico è composto da un semitono, un semitono ed un tono e mezzo:

161 vedi *infra*, pag. 92

il genere enarmonico prevede un quarto di tono, un quarto di tono e due toni (il triangolo con il vertice verso l'alto indica il Mi naturale innalzato di un quarto di tono):

Ognuno dei generi greci poteva essere ulteriormente variato, con l'uso delle cosiddette *chroai,* sfumature, consistenti in variazioni inferiori al quarto di tono.

2.2-La scala moderna

L'unità sonora nella musica moderna è la scala, ovvero la successione di più note, suonate una dopo l'altra, nell'ambito di un intervallo di ottava. Essa si può articolare nella successione dei sette suoni naturali, secondo il genere diatonico (procedendo, per esempio, solo sui tasti bianchi di un pianoforte):

questa scala è esprimibile in intervalli nel seguente modo: (d'ora in avanti T= tono; sT= semitono):

T T sT T T T sT.

oppure secondo il genere cromatico (in questo caso suonando tutti i tasti del pianoforte in successione), procedendo in tutti i dodici semitoni:

sT sT sT sT sT sT sT sT sT sT sT sT

Chiariamo ora con uno schema i rapporti esistenti tra una nota e l'altra nell'ambito della scala moderna: gli intervalli sono classificati infatti in base alla loro distanza dalla nota fondamentale della tonalità (chiamata tonica), ed alla loro diversa sonorità; ecco uno schema esplicativo, riportato in tonalità di Do maggiore[162].

3-Armonia

3.1-Musica greca

I Greci ignorarono del tutto l'armonia, nella sua accezione moderna; il significato originario di questo termine era quello di "giuntura, connessione, adattamento", e quindi di "patto, convenzione"; in senso musicale il suo primo valore fu quello di

[162] cfr. tabella a pag. 92

"accordatura di uno strumento" e di conseguenza "disposizione degli intervalli all'interno della scala": ma il significato di ἁρμονία nelle opere degli scrittori del VI - V secolo a.C. ebbe uno spazio semantico molto più esteso di quello di "scala modale" attribuitole dai teorici di età greca e romana. ἁρμονία indicava infatti un complesso di caratteri che concorrevano a individuare un ben preciso discorso musicale: non solo una particolare disposizione degli intervalli, ma anche una determinata altezza dei suoni, un certo andamento melodico, uniti al colore, all'intensità e al timbro: tutti elementi distintivi della produzione musicale di uno stesso ambito geografico e culturale[163].

3.2-Musica moderna

Nella musica moderna l'armonia è quindi "la scienza degli accordi"[164] ed è questa la differenza principale con la musica antica: essa non conobbe mai l'uso di più note suonate simultaneamente, ma si espresse esclusivamente attraverso la pura melodia. L'accompagnamento seguiva fedelmente lo sviluppo della linea del canto, o all'unisono o a intervallo di ottava; soltanto dal il IV secolo a.C. si ha notizia di canti accompagnati a intervallo di quarta o di quinta. Una musica semplice e lineare, che almeno fino agli ultimi decenni del V secolo ebbe soprattutto la funzione di connotare il testo in rapporto al genere poetico, alla destinazione e all'occasione della *performance*.

---

[163] cfr. *supra*: la dottrina dello ἔθος.

[164] Apreda 1959, pag. 43.

I (DO)	Più che diminuiti	Diminuiti	Minori	Maggiori Giusti		Aumentati	Più che aumentati
II		REbb	REb	+1	RE	RE#	RE*
III		MIbb	MIb	+2	MI	MI#	MI*
IV	FAbb	FAb		+2 1/2	FA	FA#	FA*
V	SOLbb	SOLb		+3 1/2	SOL	SOL#	SOL*
VI		LAbb	LAb	+4 1/2	LA	LA#	LA*
VII		SIbb	SIb	+5 1/2	SI	SI#	SI*
VIII	DObb	DOb		+6	DO	DO#	DO*

LEGENDA DELLE ALTERAZIONI

= diesis: alza di un semitono l'intonazione della nota.

* = doppio diesis: alza di un tono l'intonazione della nota.

b = bemolle: abbassa di un semitono l'intonazione della nota.

bb = doppio bemolle: abbassa di un tono l'intonazione della nota.

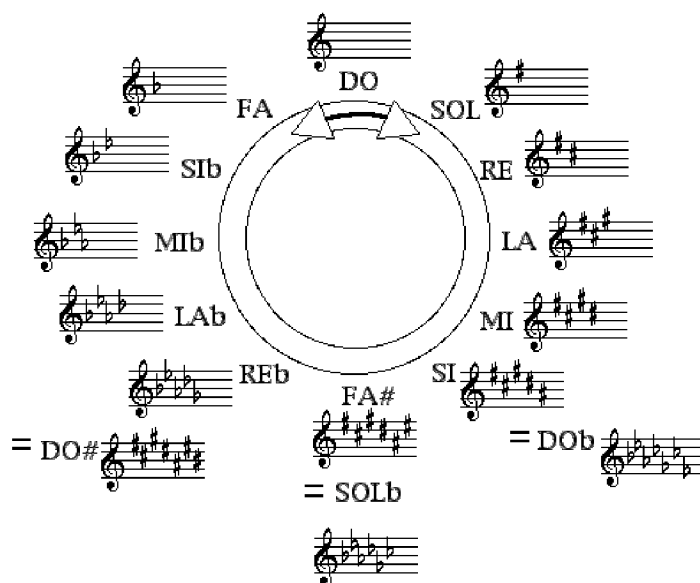
Chiariamo lo schema: nella colonna all'estrema sinistra vi sono i gradi degli intervalli, espressi in numeri romani da 1 a 8; nella prima riga troviamo le varie nomenclature degli intervalli, mentre nella colonna centrale, insieme alle note della tonalità presa in esame, è espressa in toni la distanza dal DO (tonica). In questo schema sono presenti varie denominazioni; innanzitutto gli intervalli di IV, V e VIII hanno una nomenclatura differente: non si chiamano maggiori o minori ma GIUSTI, e sono gli unici ad essere PIU' CHE DIMINUITI; sia sempre chiaro che un sol doppiobemolle si trova 1 tono sotto il sol giusto, e un mi doppiobemolle si trova ad 1 tono dal mi maggiore; hanno solo denominazioni differenti: questo in ragione della loro peculiare natura sonora. La difficoltà degli intervalli è dovuta perciò al fatto di entrare in un preciso schema mentale; facciamo un esempio: in tonalità di DO maggiore, il MI# ed il FA hanno lo stesso suono, ma il primo è la terza aumentata, il secondo la quarta giusta.

4-La Tonalità

4.1-Musica greca

Nella musica greca questo discorso si estende a tutti i modi greci: non ci sono quindi solo due tonalità (maggiore e minore) come nella musica moderna: il musicista greco teneva conto prettamente della scala in cui eseguire il brano musicale, ed essa stessa gli forniva tutti i parametri da rispettare.

4.2-Musica moderna

La tonalità consiste nel legame specifico che si crea tra i vari suoni di una scala; in base a questi specifici rapporti, nella musica moderna, si determinano le due tonalità maggiore e minore. Ogni tonalità maggiore ha la sua rispettiva minore in un sistema che si è reso possibile solo dalla convenzionale divisione dell'ottava in dodici semitoni uguali; nel pentagramma la tonalità è indicata dalle eventuali alterazioni subito accanto alla chiave musicale.

Schema circolare di tutte le tonalità.

5-Tempo

Il Tempo è indicato dalla frazione numerica posta dopo la chiave e le eventuali alterazioni della tonalità; nei suoi valori numerici, il tempo indica la durata e l' accentazione del brano musicale; abbiamo già parlato, nel capitolo dedicato al ritmo, delle differenze con la musica greca. Sarà qui utile ribadire come nell'antichità non ci fossero dei simboli che indicavano il valore temporale delle note; esso era il risultato di accostamenti fra sillabe lunghe e brevi, con eventuali allungamenti dettati per lo più dalle esigenze canore o strumentali. Ecco invece le note con i corrispondenti valori musicali moderni.

Valori delle note musicali

Da sinistra verso destra: figura, valore, pausa e denominazione delle note musicali.

VI
ALCUNE NOTE TECNICHE SULLA REGISTRAZIONE DEL CD AUDIO

Il CD audio contiene ricostruzioni sonore che non vogliono certo essere un punto definitivo nella continua ricerca etnomusicologica[165]; hanno solo il proposito di restituire un'idea dell'antica musica greca.

1-L'αὐλός[166]

Sappiamo dai pochi ritrovamenti materiali pervenutici, che l'αὐλός è uno strumento a fiato ad ancia doppia. Quest'ultima è formata da due sottili linguette rettangolari, per lo più costruite in legno di canna oppure in osso, che costituiscono l'imboccatura dello strumento. L'aria emessa dal suonatore entra nello spazio formato tra le linguette, generando così una vibrazione che risuona nel corpo dello strumento e gli conferisce il suo particolare timbro.
Anche nella musica occidentale moderna esistono strumenti ad ancia doppia; ho ritenuto che, fra gli altri, l'oboe fosse quello che si avvicinasse maggiormente all'αὐλός antico, oltre che per il timbro, anche per la sua estensione tonale.
L'ostacolo principale consiste tuttavia nell'esecuzione: la musica greca faceva uso del genere enarmonico, oggi scomparso nella musica occidentale moderna; pur essendo possibile per gli oboisti intonare la *diesis* enarmonica, per le registrazioni

---

165 per una panorama sugli strumenti musicali rimane sempre valida la trattazione generale in Sachs 1980; sull'origine degli strumenti musicali cfr. Schaeffner 1978, pagg. 104-111; per una panorama sugli strumenti greci: Tintori 1976 ed ultimamente di Giglio 2000; una trattazione specifica sugli strumenti a corda in Maas-McIntosh Snyder 1989.
166 le ultime teorie: Wilson 1999, pagg. 59-95.

del CD si è optato per una scelta più pratica: è stato infatti utilizzato un campione audio di un oboe; abbiamo prima "catturato" e poi registrato varie note dello strumento, per poi utilizzarle a nostro piacimento in un campionatore virtuale su un computer. Con un opportuno software di gestione audio-midi, è infatti possibile scrivere le note su pentagramma e farlo suonare dal campione audio scelto. E' anche possibile alterare l'intonazione dello strumento fino ad un centesimo di semitono; si è operato quindi in questo modo: abbiamo scritto le note con intervalli diatonici su un pentagramma, e quelle che costituiscono l'intervallo enarmonico su un altro pentagramma: sono stati quindi selezionati per le due partiture due identici campioni d'oboe, alterati nell'intonazione rispettivamente di quattordici (per compensare l'eccessivo senso di stonatura al nostro orecchio) e cinquanta (la *diesis* enarmonica) centesimi di semitono: durante l'ascolto si ha comunque la sensazione di un unico strumento[167].
Al risultato finale è stato poi aggiunto un leggero effetto d'ambiente, che restituisce all'orecchio la sensazione di uno spazio aperto.

2-Le voci del coro

Anche per le registrazioni del coro si è fatto l'uso dell'hard-disk recording. Le persone che hanno intonato veramente il frammento sono in totale solo quattro; ognuna di esse è stata moltiplicata tre volte, alterata leggermente nell'intonazione e "spostata" anche a destra ed a sinistra del nostro orecchio. Sostanzalmente

[167] cfr. spartito a pag. 97.

questo coro virtuale ha così una copertura sonora pari ad una sua disposizione a semicerchio.

Spartito con i due campioni distinti di oboe (AudioInst = campione audio)

Le ragioni di questa scelta sono puramente pratiche: in primo luogo non è facile intonare l'intervallo enarmonico[168] (operazione che avviene, nella musica classica contemporanea, dopo un duro tirocinio); in secondo luogo, non si deve dimenticare che il canto è eseguito in greco antico. L'uso del computer permette poi un risultato la cui fedeltà musicale non va neanche messa in discussione.

[168] il canto corale dell' *Oreste* euripideo è stato eseguito per la prima volta a Palermo il 18 Aprile 1980. In questa ripresa non si è tenuto conto (per le evidenti difficoltà di intonazione) del genere enarmonico: cfr. Carapezza 1997.

BIBLIOGRAFIA

Aign 1963

Aign B.P., *Die geschichte der Musikinstrumente der agaischen Raumes bis um 700 vor Christus: Ein Beitrag zur Vor-und Fruhgeschichte der griechischen Musik,* Frankfurt am Main 1963

Albini 1999

Albini U., *Nel nome di Dioniso*, Milano 1999

Anderson 1955

Anderson W.D., *The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought*, in *Trans. Am. Philol. Assoc.* 86, 1955, pagg. 88-102

Anderson 1966

Anderson W.D., Ethos *and Education in Greek Music*, Cambridge 1966

Anderson 1994

Anderson W.D., *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca-London 1994

Apreda 1959

Apreda M., *Fondamenti teorici dell'arte musicale moderna*, Milano 1959

Aujac-Lebel 1981

Aujac G., Lebel M., *Denys d'Halicarnasse, Opuscoles Rhetoriques* III, Paris 1981

Ballerio 1991

Ballerio R. (traduzione, note e commento), *La musica di Plutarco*, Torino 1991

Barker 1984

Barker A., *Greek Musical Writings: The Musician and His Art* I, Cambridge 1984

Barker 1989

Barker A., *Greek Musical Writings: Harmonic and Acoustic Theory* II, Cambridge 1989

Biehl 1975

Biehl W. (ed.), *Euripidis Orestes*, Leipzig 1975

Boccadoro 2002

Boccadoro, B., Ethos *e* varietas. *Trasformazione qualitativa e* metabolè *nella teoria armonica dell'antichità greca,* in *Historiae musicae cultores* XCIII, Firenze 2002

Bury 1926

Bury R. G. (ed.), *Plato's Laws* I, London 1926

Carapezza 1997

Carapezza P.E., *Antiche musiche elleniche*, Palermo 1997

Comotti 1988

Comotti G., *I problemi dei valori ritmici nell'interpretazione dei testi musicali della Grecia antica*, in Gentili-Pretagostini 1988, pagg. 17-25

Comotti 1991

Comotti G., *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991

Da Rios 1952

Da Rios R. (ed.), *Aristoxenis Elementa Harmonica*, Roma 1952

Dawe 1996a

Dawe R.D. (ed.), *Sophoclis Aiax*, Leipzig 1996

Dawe 1996b

Dawe R.D. (ed.), *Sophoclis Oedipus Rex*, Leipzig 1996

De Romilly 1996

De Romilly J., *La tragedia greca* (Paris 1970), Bologna 1996

Di Benedetto-Medda 1997
Di Benedetto V., Medda E., *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997

Di Giglio 2000
Di Giglio A., *Strumenti delle Muse: lineamenti di organologia greca,* Bari 2000

Di Marco 2000
Di Marco M., *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000

Ferrari 1982
Ferrari F. (traduzione, note e commento), *Edipo Re di Sofocle*, Milano 1982

Ferrari 1987a
Ferrari F. (traduzione, note e commento), *Persiani di Eschilo*, Milano 1987

Ferrari 1987b
Ferrari F. (traduzione, note e commento), *Supplici di Eschilo*, Milano 1987

Gabrielli 1981
Gabrielli F. (traduzione, note e commento), *Repubblica di Platone*, Milano 1981

Gamberini 1957

Gamberini L., *Modernità della musica greca nella tragedia,* Genova 1957

Gamberini 1962

Gamberini L., *La parola e la musica nell'antichità: confronto fra documenti musicali antichi e dei primi secoli del Medio Evo*, Firenze 1962

Gentili 1972

Gentili B., *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze 1972

Gentili 1984

Gentili B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari 1995[3]

Gentili-Perusino 1995

Gentili B., Perusino F. (a cura di), *Mousikè: Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995

Gentili-Pretagostini 1988

Gentili B., Pretagostini R. (a cura di), *La musica in Grecia*, (atti del convegno di Urbino, 1985), Bari 1988

Georgiades 1949

Georgiades T., *Musik und Rhytmus bei der Griechen*, Hamburg 1949

Gevaert 1875

Gevaert F.A., *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité* I, Gand 1875

Goldhill-Osborne 1999

Goldhill S. - Osborne R. (ed.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999

Hagel 2000

Hagel S., *Modulation in altgriechischer Musik: antike Melodien im Licht antiker Musiktheorie*, Frankfurt am Main 2000

Henderson 1957

Henderson A., *Ancient Greek Music*, in *The New Oxford History of Music* I, London 1957

Hett 1953

Hett W. S.(ed.), *Aristotle's Problems* I, Cambridge 1953

Kurke 2000

Kurke L., *The Strangeness of Song Culture: Archaic Greek Poetry,* in Taplin O. (ed.), *Literature in the Greek and Roman Worlds. A new Perspective*, Oxford 2000, pagg. 59-87

Lanza 1987

Lanza D. (traduzione, note e commento), *Poetica di Aristotele*, Milano 1987

Maas-McIntosh Snyder 1989

Maas M., McIntosh Snyder J., *Stringed instruments of ancient Greece*, New Haven-London 1989

Maehler 1989

Maehler H., *Pindari Carmina cum fragmentis* II, Leizpig 1989

Medda 2001

Medda E. (traduzione, note e commento), *Oreste di Euripide*, Milano 2001

Paton-Pohlenz-Wegehaupt 1974

Paton W.R., Pohlenz M., Wegehaupt I., *Plutarchi Moralia* I, Leizpig 1974

Pattoni 1997

Pattoni M. P. (traduzione, note e commento), *Aiace di Sofocle*, Milano 1997

Pearson 1990

Pearson L. (ed.), *Aristoxenis Elementa Rhytmica. The Fragments of Book II and the Additional Evidence of Aristoxenian Rhytmic theory*, Oxford 1990

Pickard-Cambridge 1973

Pickard-Cambridge A., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1973[2]

Pighi 1959

Pighi G. B. (traduzione, note e commento), *Aristoxenis Elementa Rhytmica*, Bologna 1959

Pintacuda 1978

Pintacuda M., *La Musica nella tragedia greca*, Cefalù 1978

Pohlmann-West 2001

Pohlmann E., West M.L., *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001

Reichl 2000

Reichl K., (ed.) *The Oral Epic: Performance and Music*, Berlin 2000

Reinach 1926

Reinach T., *La Musique grecque*, Paris 1926

Restani 1995

Restani D. (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995

Richter 2000

Richter L., *Pathos und harmonia: melodisch-tonale Aspekte der attischen Tragodie*, Frankfurt am Main 2000

Rossi 2000

Rossi L. E., *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, in Cassio A.C., Musti D., Rossi L.E. (a cura di), *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*. Annali dell'Istituto Orientale di Napoli 5, Napoli 2000, pagg. 57-96

Sachs 1979

Sachs C., *Le sorgenti della musica* (New York 1962), Roma 1979

Sachs 1980

Sachs C., *Storia degli strumenti musicali* (New York 1968), Milano 1980

Schaeffner 1978

Schaeffner A., *Origine degli strumenti musicali*, (Paris 1968), Palermo 1978

Sifakis 2001

Sifakis, G.M., *The function and significance of music in Tragedy* in "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 45, 2001

Tiby 1942
Tiby O., *Musica in Grecia e a Roma*, Firenze 1942

Tintori 1976
Tintori G., *Gli strumenti musicali* I, Torino 1976

Untersteiner 1982
Untersteiner M. (traduzione, note e commento), *Orestea di Eschilo*, Milano 1982

Valgimigli 1982
Valgimigli M. (traduzione, note e commento), *Medea di Euripide*, Milano 1982

Van Looy 1992
Van Looy H. (ed.), *Euripidis Medea*, Leipzig 1992

West 1982
West M.L., *Greek Metre*, Oxford 1982

West 1992
West M.L., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992

West 1996
West M.L. (ed.), *Aeschili Persae*, Leipzig 1996

Wiles 1997
Wiles D., *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge 1997

Wilson 1999
Wilson P., *The Aulos in Athens*, in Goldhill-Osborne 1999, pagg. 59-95

Winnington-Ingram 1936
Winnington-Ingram R.P., *Modes in Ancient Greek Music*, Cambridge 1936

Winnington-Ingram 1958
Winnington-Ingram R.P., *Ancient Greek Music*, in *Lustrum* 3, 1958, pagg. 1-56.

Winnington-Ingram 1963
Winnington-Ingram R.P. (ed.), *Aristidis Quintiliani De Musica libri tres*, Leizpig 1963

Winnington-Ingram 1980
Winnington-Ingram R.P., v. Greek, Ancient, Music in The New Grove Dictionary of Music and Musicians VII, London 1980